

Systèmes de pensée en Afrique noire

13 | 1994

Le deuil et ses rites III

Contraindre, ou le rôle funèbre du *jādu paṭuā*, « peintre-magicien » (Bengale, Inde)

The jādu paṭuā's Coercive Role (Bengal, India)

Rosita De Selva



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/span/1360>

DOI : 10.4000/span.1360

ISSN : 2268-1558

Éditeur

École pratique des hautes études. Sciences humaines

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1994

Pagination : 43-87.

ISSN : 0294-7080

Référence électronique

Rosita De Selva, « Contraindre, ou le rôle funèbre du *jādu paṭuā*, « peintre-magicien » (Bengale, Inde) », *Systèmes de pensée en Afrique noire* [En ligne], 13 | 1994, mis en ligne le 05 mars 2014, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/span/1360> ; DOI : 10.4000/span.1360

**CONTRAINDRE, OU LE RÔLE FUNÈBRE
DU JĀDU PAṬUĀ¹, PEINTRE-MAGICIEN"
(Bengale, Inde)**

par

Rosita de Selva

Dès qu'il apprend qu'un décès a eu lieu, le *jādu paṭuā* se dirige vers la maison du mort pour y tenir son rôle. Deux hommes sont concernés par cette visite: le père, défunt, et le fils aîné, survivant. L'art du *paṭuā* consiste à recréer la contrainte de deuil qui lie ces deux personnages. La pratique du *jādu paṭuā* a en effet ceci de particulier qu'elle ne fait pas partie des rites que les parents du défunt doivent effectuer après la mort de l'un des leurs. Les parents font même tout pour éviter la venue du personnage. S'il ne se présente pas, le cycle funéraire s'accomplit tout à fait normalement, l'ordre sacrificiel est

¹ Mot-à-mot: "magie-peintre". Pour la transcription du bengali, nous avons suivi, en les simplifiant, les règles adoptées par S. K. Chatterjee (1975). Les noms de lieu sont transcrits selon leur orthographe usuelle au Bengale. Le travail présenté ci-dessous est né de la confrontation de faits relatifs à l'Inde avec les recherches menées sur le deuil et le fétiche par le laboratoire *Systèmes de Pensée en Afrique noire*. Nous remercions D. Liberski, qui nous a incité à rédiger ces lignes, ainsi que l'équipe "Rites et pratiques socio-religieuses" du Centre d'Etudes Indiennes, où nous avons exposé nos matériaux.

Le deuil et ses rites III
Systèmes de pensée en Afrique noire, 13, 1994

rétabli², les femmes peuvent à nouveau porter le vermillon, la bière de mil peut à nouveau être consommée. La contrainte créée par le *paṭuā* s'exerce donc en marge du système rituel qui règle le deuil³.

Jādu est un nom commun (ici en apposition); il est généralement traduit par "magie". *Paṭuā*, habituellement traduit par "peintre", est formé de la racine *paṭ* ("tissu", "peinture sur tissu", "image") et du suffixe *uā*, qui indique une relation⁴. Le *paṭuā* est donc, littéralement, "[celui] qui a rapport au *paṭ*"⁵.

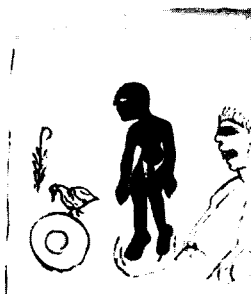
En quoi le *jādu paṭuā* qui se présente devant la maison en deuil a-t-il "rapport au *paṭ*" et qu'est-ce qui lui vaut le nom de magicien ? Pour sa visite funèbre, le *jādu paṭuā* emporte, serrées en un rouleau qui ne dépasse pas la grandeur d'une main, une série de petites peintures sur papier, représentant chacune, de manière extrêmement sommaire, une figure humaine et quelques objets, parfois des animaux et un être poilu à l'aspect quelque peu repoussant. Le visage humain, dessiné de profil, présente une caractéristique remarquable: l'œil, de grande dimension, ne comporte pas de prunelle. Il est, en quelque sorte, vide de regard. La première mention un tant soit peu détaillée

² A mesure que le deuil est levé, le village d'abord, les parents du défunt ensuite, reprennent l'exécution des sacrifices, suspendus pendant le temps du deuil (Archer, 1974: 335-337). La société dont il est question, nous le verrons, n'est pas hindoue.

³ L'emploi à l'égard du *paṭuā* de l'adjectif funèbre (plutôt que funéraire) tente d'exprimer ce trait. "Funèbre" a en effet successivement pour sens: 1) "ce qui a rapport à la mort" 2) "ce qui a trait aux funérailles". "Funéraire" a bien aujourd'hui les mêmes sens, mais l'ordre en est inversé (*Trésor de la Langue Française* 1981-1990; *Grand Robert* 1986). "Funéraire" fait donc d'abord penser à l'ensemble organisé de rites qu'une société donnée a élaborés pour traiter la mort. Or, la pratique du *paṭuā* ne rentre pas dans ce cadre. Nous verrons par ailleurs que le dernier sens de funèbre, à savoir "ce qui évoque l'idée de la mort", convient bien au *jādu paṭuā*.

⁴ Cf. S.K. Chatterjee, 1975: 679. *Jādu* se dit aussi *yādo*, ou *jādo*.

⁵ Le *paṭuā* est aussi connu sous le nom de *citrakar*, "celui qui fait le *citra*" (*citra* = "image"). Nous nous limitons volontairement ici à l'appellation *paṭuā*. En effet, seul ce terme (ou ses variations sur la même racine: *poto*, *patkār*, *patidar*, etc.) est utilisé dans le contexte qui nous intéresse ici, à savoir celui de la présentation de *paṭ*. Ajoutons que si *citrakar* apparaît dans de nombreux cas comme un "doublet" de *paṭuā* (notamment comme nom propre ou comme désignation de caste), des deux termes: *citrakar* et *paṭuā*, seul le second peut être associé à *jādu* (on ne parle jamais de *jādu citrakar*).



paṭ mortuaires d'un homme,
d'une femme, d'un enfant

de l'utilisation de ces *pat* est donnée en 1932 par G. Dutt, un haut fonctionnaire bengali de l'administration (anglaise) de l'époque qui, comme beaucoup de ses contemporains des milieux intellectuels, s'intéressait à la "culture populaire" de son pays. Il écrit:

"Le Jādu Patuā se présente devant la maison de la famille en deuil avec une esquisse du défunt faite d'imagination. Il n'y a pas d'effort de ressemblance; l'image consiste en un dessin (angl. *drawing*) très simple, d'adulte ou d'enfant, d'homme ou de femme, selon l'âge et le sexe du défunt. Le Jādu Patuā présente cette image complètement dessinée, à l'exception d'un élément: l'iris de l'œil. Il montre l'image aux parents et leur dit que le défunt est en train d'errer en aveugle dans l'autre monde, et qu'il continuera à le faire jusqu'à ce qu'ils envoient des présents d'argent ou quelque autre chose à travers lui, le Jādu Patuā, **de façon à ce qu'il** (souligné par nous) puisse effectuer l'acte du *Chakshudāna* ou *don de la vue* (*bestowal of eyesight*)... [Les parents du défunt] croient que c'est vrai... Ils protestent qu'ils lui ont déjà fait des dons au moment de sa mort mais le Jādu Patuā reste inflexible; il leur dit que le Roi Yama [le dieu des morts] a pris ces dons... et qu'ils doivent donc lui envoyer de nouvelles choses à travers lui. Les parents font alors au Jādu Patuā des présents d'argent ou d'autres objets à usage domestique pour qu'il les transmette au mort, et le Jādu Patuā termine l'image en *effectuant l'acte du Chakshudana, ou report de l'iris* sur l'image du défunt. C'est peut-être de cette pratique semi-magique que le Jādu Patuā tient son nom (Jādu - magie; Patuā - peintre)". (G. Dutt, 1932, traduit de l'anglais par nous).

La littérature sur les *jādu patuā* est aujourd'hui relativement abondante, mais le texte de G. Dutt reste l'un des plus complets, aussi bien sur la pratique effective du *jādu patuā* que sur la façon dont elle est perçue par les Bengalis. Quarante-cinq ans plus tard, Mildred Archer⁶ s'exprime dans les mêmes termes, en ajoutant:

"à côté des figures humaines étaient dessinés en petit divers objets, tels qu'une vache, une chèvre, des poulets, des plats en cuivre, des ornements ou de l'argent [...] Prenant ces images (angl. *pictures*),

⁶ M. Archer est connue pour ses travaux sur la peinture populaire de l'Inde, particulièrement de l'est de l'Inde; le texte qui suit est un extrait d'un livre où elle présente différents types de peintures recueillies par son mari, W. G. Archer, haut fonctionnaire en Inde de 1940 à 1946.

le *jadupatua* se rendait au village où était survenu le décès... Il demandait qui était mort, effectuait un rapide calcul de l'état des ressources familiales et présentait l'image adéquate. Il expliquait aux parents que le défunt était comme un aveugle en train d'errer dans l'autre monde mais que la vue pourrait lui être redonnée si lui, le *jadupatua*, redonnait à l'œil vide sa pupille. Il serait prêt à leur rendre ce **service en échange** (souligné par nous) des objets indiqués sur le dessin... Ayant reçu son paiement, ... [il] s'en allait en emportant son butin" (angl. "spoils")⁷ (traduit de l'anglais par nous, Archer, 1977: 16).

Nous avons effectué au Bengale plusieurs enquêtes sur la pratique funèbre du *jādupatua*⁸. Comme beaucoup, nous nous interrogeons sur ce qui pousse les proches du mort à s'exécuter, le but du *paṭuā* n'étant pas, semble-t-il, tout-à-fait celui que les intéressés prêtent à son action. A la suite de G. Dutt, les auteurs disent simplement: la famille du défunt "croit que c'est vrai". Plusieurs évoquent le sentiment de crainte qui agite les parents: "les craintes... au sujet des morts sont si fortes que la demande [du *paṭuā*] ne sera jamais refusée" (Faivre, 1980: 120)⁹. Son nom de "magicien" viendrait de là dit M. Archer: "les *jadupatua* sont redoutés; pour cette raison on en est venu à désigner leur caste sous le nom de [...] peintres-magiciens" (1977: 16). Certains auteurs le considèrent comme un "prêtre". On établit aussi entre le *jādu paṭuā* et le brahmane - officiant rituel par excellence dans l'hindouisme - une relation plus ou moins explicite, et les *jādu paṭuā* déclarent souvent: "nous sommes les brahmanes [de nos "clients"]". Enfin, l'idée que le *jādu paṭuā* n'est qu'un charlatan, dont la duplicité

⁷ "Spoils", généralement traduit par "butin" (cf. notamment Faivre, 1980: 120) a également le sens de "dépouilles", ce qui, dans le contexte présent, mérite assurément réflexion. Le sens littéral est "ce qui a été gâté", ou "souillé".

⁸ Lors d'un long séjour au Bengale (1973-1977) pour partie pris en charge par le Ministère des Affaires Etrangères (1 an) et l'ORSTOM (1 an). Je remercie ces institutions, la première pour m'avoir donné le goût de l'Inde, plus particulièrement du Bengale et de sa langue, la seconde pour m'avoir permis de poursuivre plus efficacement mes recherches sur les *paṭuā*.

⁹ J. B. Faivre était un artiste. Au cours d'un voyage en Inde, très frappé par les peintures des *jādu paṭuā* et la dimension religieuse de cet "art", il décida de vivre parmi eux, ce que peu de gens avant lui avaient fait.

n'a d'égale que la simplicité de ceux à qui il s'adresse, doit être signalée. "La clientèle du *patuā* est rurale et illettrée"... "Ce sont surtout les femmes qui y croient"... "Eux y croient" (sous entendu: nous, nous n'y croyons pas et nous ne nous laisserions pas prendre à de tels stratagèmes).

Il semble évident que le *patuā* cherche à jouer de la crainte qu'inspire un mort qui n'aurait pas été traité comme il faut. Une rapide enquête de terrain montre toutefois que les parents du mort sont, en règle générale, loin d'être aussi crédules qu'on le laisse entendre. Bien entendu, ils savent que les objets emportés par le *patuā* ne reviennent qu'à lui seul. Qu'est-ce qui fait, alors, qu'ils se plient à ses exigences ? Les auteurs accordent une grande importance (et on peut les comprendre) au geste du "don de l'œil", ce qui place l'image au centre du dispositif déployé par le *patuā*. "Cet œil peint ne peut manquer d'impressionner, si l'on pense à l'ancienneté du geste et de sa valeur magique" dit J. B. Faivre (1980: 120). Pour M. Archer, "C'est cet acte du don de l'œil qui vaut au jadupatua son nom de magicien" (1977: 16). On peut toutefois se demander comment le fait de représenter un visage sans pupille peut suffire à assurer les parents que le défunt erre dans l'au-delà ? Dans un autre registre, on peut également se demander en quoi les présents offerts par la famille permettraient au *patuā* d'agir sur la faculté de "voir" du défunt (nous verrons à ce sujet que ce n'est pas parce qu'il peint la pupille que le *patuā* reçoit des objets, mais parce qu'il recueille des objets qu'il peut peindre la pupille, logique qui avait déjà été saisie par G. Dutt). Y a-t-il par ailleurs un lien entre le fait de voir le *pat* (pour les survivants) et l'idée que la vue est rendue au défunt ? Pourquoi cette capacité à voir (rendue au défunt, ou donnée à la famille du mort ?) fait-il cesser une fois pour toutes les réclamations de Yama ?

Dans le présent travail, nous verrons que la présentation de l'image et le geste désigné comme "don de l'œil" sont précédés d'une série de comportements et de paroles précises. Si Dutt avait bien noté l'existence de ces paroles, elles n'ont cependant jamais été présentées dans la littérature, et ni les circonstances qui les entourent, ni le moment de leur énonciation n'ont jamais été pris en compte. L'examen de ces préliminaires - auquel nous limiterons le présent exposé - fait

apparaître des traits qui conduisent à reconsidérer les raisons qui font du *jādu paṭuā* un "magicien", sans rien ôter toutefois à celles qui aboutissent à construire à son propos l'image d'un "peintre" d'une part, d'une sorte de brahmane d'autre part. La perspective sur le personnage s'en trouve singulièrement élargie. Voyons d'abord rapidement comment le *jādu paṭuā* est rapproché du brahmane et de quelle façon il est un "peintre".

Le *jādu paṭuā* et le brahmane

Le terme *cakṣudān* - ou "don de l'œil" - qui, dans certains contextes, est utilisé pour désigner le geste du *jādu paṭuā* correspond au sanscrit *nayanamīlan*, "ouverture de l'œil". Ce terme renvoie à un contexte rituel hindou très précis; il désigne le geste effectué par le brahmane sur l'image de la divinité lors du rite hindou dit "d'installation" (beng. *pratiṣṭhā karā*) de cette divinité sur le lieu et pour le temps où elle sera appelée à exercer sa puissance. Le terme s'applique également à la séquence du rite où vient s'insérer ce geste. Ce rite est pratiqué dans toute l'Inde. Il y est attesté depuis longtemps. Il est décrit et commenté dans plusieurs traités sanscrits et bien connu des indianistes. Il est aujourd'hui encore régulièrement effectué. A la différence de la pratique du *jādu paṭuā* qui, nous le verrons, est difficile à voir, il est aisément observable; c'est un rite tout à fait public. Il peut être pratiqué sur une effigie destinée à demeurer de manière permanente en un lieu (un temple par ex.), ou confectionnée pour le temps d'un rite donné; au terme de la période rituelle, l'image sera alors immergée. Cette image peut être une sculpture (en matériaux divers; souvent façonnée en terre crue si elle est temporaire), mais aussi une peinture. Dans le cas d'une effigie nouvellement confectionnée, celle-ci arrive sur le lieu de culte richement peinte et décorée par les artisans concernés: *sūtradhar* (charpentiers, litt. "ceux qui tiennent le fil"), *citrakar* (litt. "ceux qui font l'image"), *kumbhakar* ("faiseurs de pots"), *mālākār* ("faiseurs de guirlandes"), etc... Toutefois, de ses yeux, à la réalisation desquels a été apporté un soin tout particulier, on dit qu'ils ne voient pas. Cette faculté sera "activée" par le brahmane

lors du rite du *cakṣudān*, lors des rites préliminaires que ce dernier effectue devant l'effigie et destinés à rendre la divinité - dite encore "en sommeil" - présente sur les lieux du culte. C'est seulement après que la divinité a été ainsi "éveillée" par le brahmane que pourra commencer l'exécution de la célébration proprement dite¹⁰.

L'univers où s'exerce l'art du *jādu paṭuā* est tout autre. On peut dire, en reprenant une terminologie courante, qu'il est "non brahmanique". Le *jādu paṭuā* s'adresse, nous le verrons, à des non Hindous (ce qui ne veut pas dire que la logique brahmanique ne soit pas à l'œuvre dans sa pratique, nous y reviendrons). Lors de la présentation de *paṭ*, et de manière générale lorsqu'un discours sur le *paṭuā* est émis dans le contexte qui est le sien sans que viennent s'y mêler de connotations brahmaniques, le terme *cakṣudān* n'est guère utilisé. Le fait de placer la pupille dans l'œil de la figure ne fait l'objet d'aucune appellation précise, et il n'est pas, de manière générale, mis en avant. Si toutefois l'on y fait référence, on dit alors que le *paṭuā* fait là du *jādo*, terme qui désigne à la fois l'ensemble de la pratique et le personnage.

Malgré tout, il n'est pas douteux que pour les Bengalis, voire pour bon nombre d'Indiens, le geste du *paṭuā* évoque immédiatement le geste du brahmane. Que l'on établisse un rapport entre les deux scènes ressort de maints discours. L'emploi du terme *cakṣudān* pour désigner l'acte du *paṭuā* n'en est qu'une des marques.

Le *jādu paṭuā* est également rapproché du brahmane parce qu'il traite de la mort. Avant de développer ce point, il faut présenter le contexte où se fait la présentation de *paṭ*. Le *jādu paṭuā* exerce en une aire géographique bien déterminée: dans une partie de l'État indien du Bengale (sur la frange ouest des districts de Purulia, Bankura, Bardhamān, Birbhum et Medinipur) et au Bihar (notamment dans le district des Santals Parganas)¹¹. Cette zone forme une large bande

¹⁰ Pour la description de ces rites préliminaires, cf. notamment Renou, 1947, I: 572-73. Pour le rite effectué sur des peintures, voir Talwar, 1979: 106-107 (Orissa), et Ostör, 1980 (Bengale).

¹¹ L'Inde est une fédération d'états; chacun est subdivisé en "districts". Le *jādu paṭuā* s'aventure rarement, ou seulement pour de courtes périodes, en dehors de l'aire géographique mentionnée ci-dessus.

entourant à l'ouest et au nord le delta du Gange. Le relief y est relativement accidenté, la forêt gagne sur les cultures, les étangs et bassins se font plus rares, la population est moins dense que dans la plaine voisine. Seule l'étroite vallée de la rivière Damodar qui, venant du nord-ouest, rejoint le Gange, vient interrompre cette sorte de barrière de collines "sèches" et "boisées" qui, aux yeux d'un Bengali, sépare le "Bengale d'or" (*sonār bānglā*), delta riche et peuplé qu'il considère comme sien, du reste de l'Inde. C'est donc en une zone frontière aux yeux des Bengalais qu'évoluent les *jādu paṭuā*. Cette région est depuis plusieurs siècles la terre d'élection des Santals, l'un des principaux groupes "tribaux" de l'est de l'Inde¹². Les Santals forment un groupe endogame. Ils ne sont ni hindous, ni musulmans. Ils vivent en grande partie en zone rurale, dans des villages qui leur sont propres. Ils ont gardé une forte identité, tout en ayant des contacts anciens et réguliers avec les groupes voisins (aujourd'hui essentiellement hindous ou musulmans, mais anciennement également jaïns et bouddhistes). La société santale est fondée sur un ensemble de mythes et de rites propres, même si l'on y retrouve des éléments communs aux autres systèmes socio-religieux de l'Inde¹³. L'influence brahmanique y est moins sensible que partout ailleurs. Cette société n'est notamment pas organisée selon le système de castes. Les rites y sont conduits par des officiants autres que le brahmane (ce sont en général des Santals, mais pas exclusivement). Notons aussi que, bien qu'ils occupent des terres qui, géographiquement et administrativement parlant, sont rattachées depuis plusieurs siècles au Bengale, les Santals ne sont pas considérés comme Bengalais. Ces derniers, qu'ils soient hindous ou musulmans, les situent comme étant extérieurs à leur société et les considèrent comme impurs.

¹² Les "tribus" (terme mis en usage par les Anglais), ou *Adivāsi* dans les langues de l'Inde (litt. "premiers habitants"), se distinguent du reste de la population indienne par un ensemble de caractères particuliers, notamment linguistiques, sociaux et religieux. Selon les recensements, qui continuent d'utiliser ce terme, ils constituent environ 9% de la population indienne.

¹³ Yama est par exemple également très présent dans l'eschatologie santale.

C'est chez ces Santals que le *jādu paṭuā* se rend avec ses images funèbres. Est-il lui-même santal, comme le pensent certains, et comme peut en effet le laisser croire le nom de *sāntāli paṭuā* qui, nous le verrons, lui est souvent donné ? Des observations simples montrent que non. Les quartiers *paṭuā*, toujours de petite dimension (six à dix maisons au plus) forment des ensembles bien distincts des villages santals (ils peuvent être totalement isolés ou situés aux abords des communautés hindoues ou musulmanes de statut similaire au leur). Les habitations proprement dites se différencient par ailleurs en bien des points de celles des Santals. Le plus souvent très délaissées, elles "souffrent mal la comparaison avec les très belles demeures santales, admirablement tenues" note J. B. Faivre (1980: 112). Enfin, la langue "maternelle" du *paṭuā* est le bengali. Les termes qui le désignent sont tous bengalis. Lui-même se reconnaît comme Bengali, et même si les avis diffèrent sur son statut¹⁴, on peut dire que le *jādu paṭuā* est bien, aujourd'hui, "casté" (qu'il soit, ou se veuille hindou ou musulman vient ici en second plan¹⁵).

Pour notre propos, nous retiendrons que le *paṭuā* n'est pas santal et qu'au sein de la société hindoue des castes, il a un statut fluctuant, plutôt bas, allant parfois jusqu'à la limite de l'exclusion (il est alors au fond très proche des Santals, sans être toutefois, comme ces derniers, totalement exclu du système).

J. B. Faivre écrit: "Basudev Citrakar dit que 'le [*paṭuā*] est le brahmane des Santals' car il officie lors du décès [...] Les objets dessinés au bas de la figure représentant le mort précisent les exigences du *jādu paṭuā* [...] butin que plusieurs [*paṭuā*] ont comparé au salaire, *dān*, du brahmane lors des cérémonies funéraires" (Faivre, 1981: 112 & 120). C'est bien ce même message que l'on trouve dans le texte de

¹⁴ On sait les fluctuations que peut connaître le statut d'une caste donnée. Nous ne pouvons ici entrer dans les détails. Indiquons seulement que les *paṭuā* sont tantôt (sous le nom de *citrakar*) assimilés aux "artisans" (*silpi*), lesquels sont, au Bengale, pleinement intégrés à la société des castes et ont un statut relativement honorable, et tantôt relégués à l'extérieur de cette société parmi les hors-castes ou "sans castes" (*jāthin*). Ils sont parfois identifiés aux Mal et aux Bediya, groupes semi-itinérants et très mal connus, au statut très inférieur.

¹⁵ Nous verrons plus loin que certains *paṭuā* sont hindous, d'autres musulmans.

M. Archer. Elle qualifie en effet de "service" le fait de placer la pupille dans l'œil aveugle de l'image, et les objets que le *paṭuā* reçoit constituent, dit-elle, un "paiement" effectué "en échange" de ce "service"¹⁶. Bien qu'il ne soit pas cité, l'analogie avec le prêtre brahmane qui officie lors des rites funéraires hindous est clairement suggérée. Au terme des rites qu'il effectue pour la famille d'un défunt hindou, cet officiant emporte des objets domestiques ayant appartenu au défunt. Même si ce brahmane occupe au sein de sa caste une position inférieure parce qu'il traite les morts, il n'en reste pas moins vrai que les objets qu'il reçoit sont bien les mêmes que ceux qui sont cités dans les textes canoniques hindous parmi les dons (*dān*) accordés aux brahmanes en échange des services rituels qu'ils rendent. Ces dons sont classés en trois catégories définies et hiérarchisées. La liste de ces objets est la suivante: "1) nourriture... 2) ustensiles domestiques... 3) ombrelle, siège, vaisselle..., tout ce qui est vieux et usagé" (Toffin, 1990: 137, et Kane 1974: II, 843). Ce sont également, à peu de chose près, ceux qui sont représentés sur le *paṭ*, et réclamés par le *paṭuā*.

On peut certes se demander comment peut être établie une relation entre la pupille apposée par un brahmane sur l'image d'une divinité et celle que le *paṭuā* pose sur l'image du défunt, comment le "donner l'œil" à la divinité peut être comparé au "donner l'œil" à un défunt. Nous soulignerons ici un seul point: dans la pratique du *paṭuā*, la représentation et la mort forment un couple indissociable. Notre but n'est pas d'examiner le bien-fondé du rapprochement entre le brahmane et le *jādu paṭuā*, de nous demander à quel type de brahmane ce dernier est comparable (on sait que tous les brahmanes ne sont pas

¹⁶ "Dans certains cas, un autre type d'honoraires (angl. *fee*) était soutiré" écrit-elle un peu plus loin. "La tradition veut que les restes des os du défunt santal soient immergés dans la rivière sacrée Damodar qui, dans la mythologie santale, représente la mer... [Comme cela est bien souvent impossible à réaliser] les Santal paient parfois le *jādu paṭuā* pour aller jusqu'à la Damodar faire une immersion symbolique..." (Archer, 1977: 17). Pense-t-elle à l'immersion de l'image ? On observe en tous cas que, dans le stock d'images mortuaires du *paṭuā*, certaines comportent la fameuse "pupille" tandis que sur d'autres, cette pupille est comme "grattée", comme si on avait voulu l'effacer (pour une éventuelle réutilisation ?). On peut donc penser que le *paṭuā* ne laisse pas l'image du mort à la famille.

à mettre sur le même plan) ou par quel mécanisme le *jādu paṭuā*, au statut excessivement bas, peut être assimilé à celui qui a le statut le plus élevé dans la hiérarchie hindoue, ni de s'interroger sur le statut des objets donnés à l'un et à l'autre. Nous ne chercherons pas non plus à savoir à quel univers le *jādu paṭuā* emprunte ses outils¹⁷. On relèvera juste que, en s'assimilant ou en étant assimilé à un brahmane (quel qu'il soit), le *jādu paṭuā* est présenté comme un agent rituel faisant partie de l'ordre brahmanique¹⁸. Tout se passe dès lors comme s'il tenait son autorité de cet ordre.

Rappelons-nous cependant que les Santals sont gens de "tribus". Si le *paṭuā* et le brahmane sont bien d'un certain point de vue comparables et comparés (on se fonde sur le fait qu'ils sont tous deux effectivement présents à la mort et que l'un comme l'autre reçoivent des "honoraires" pour un "service" dont le bénéfice rituel leur est extérieur), leur position par rapport à ceux à qui ils s'adressent est donc bien différente. Dans un cas (celui du brahmane) les personnes en présence reconnaissent ce qui autorise ce personnage à officier et à recevoir un tel paiement - le brahmane est à leurs yeux le garant du rite -, tandis que dans l'autre (celui du *paṭuā*), ce n'est pas aussi clair. Même en tenant compte de l'influence que l'hindouisme peut avoir sur les Santals, le fait que le *paṭuā* "représente" le brahmane

¹⁷ Il faudrait pour cela aussi bien connaître le monde hindou que le monde santal. Un certain nombre d'auteurs pensent par ailleurs que les *paṭuā* auraient pu faire partie de ces groupes qui ont été fortement influencés par le bouddhisme avant d'être (pour une partie d'entre eux) convertis à l'islam. Cette pratique aurait-elle des attaches bouddhistes ? On ne le saura sans doute jamais.

¹⁸ C'est bien, semble-t-il, une des forces du système indien que de faire en sorte que l'autorité rituelle (dès lors qu'elle s'exerce dans le domaine public au moins) soit toujours "brahmanique". Notons au passage combien la pensée hindoue est attentive à la plus "humble" des activités (les *jādu paṭuā* sont aussi peu nombreux que pauvres et leur activité reste somme toute assez limitée), cherchant toujours à intégrer. Quel rôle joue le *paṭuā* dans cette intégration ? C'est sur cette question que J. B. Faivre nous laisse à la fin de son article. Il voudrait "mieux comprendre comment a pu s'opérer cette étonnante fusion - ou simplement interprétation - d'éléments de mondes religieux si différents (santal, hindou et plus exceptionnellement musulman). Ceci permettrait de juger s'il s'agit d'une confusion obtenue par les *jādu paṭuā* pour mieux arriver à leurs fins [...] bref de tâcher de savoir si ce jeu d'associations qu'ils ont inventées ne prête pour eux à aucune conséquence" ? (Faivre, 1980: 120).

(comme dit J. B. Faivre) peut-il suffire à leur faire admettre que ses actes soient efficaces ?

Des "images" et un "peintre" pas comme les autres

Revenons sur les termes *paṭ* et *paṭuā*. Le mot *paṭ* est, nous l'avons vu, habituellement traduit par "peinture". Mais il ne se limite pas à ce sens. Le terme s'applique en effet au Bengale, dans le langage courant, non seulement à ce que nous appelons des "peintures" (sur toile ou sur papier, plus rarement sur bois ou sur d'autres matériaux) mais aussi à des stèles (de pierre) ou à des plaques (de métal ou de bois) qui, tout en comportant une image (parfois en relief), ne sont pas nécessairement peintes (les plaques de métal en particulier ne sont pas peintes). Dans certains cas, il est difficile de dire si le terme *paṭ* désigne la représentation imagée, son support, ou bien les deux à la fois, comme si, en ce *paṭ*, l'idée d'image n'était pas dissociable, ou dissociée, de celle de son support. On accepte généralement que *paṭ* vient d'un nom sanscrit: *paṭa* (racine verbale *paṭ*, "bouger, déchirer"), dont l'un des premiers sens est "tissu; bande étroite de tissu" (angl.: *woven cloth, cloth, narrow piece of cloth*", Monnier-Williams, 1963). C'est aussi un des sens premiers de *paṭ* en bengali, et, dans les dictionnaires bengalis anciens, le *paṭuā* apparaît d'abord comme tisserand (sens perdu aujourd'hui) (articles *paṭ* et *paṭuā* dans Haughton, 1833, et Mitra, 1906)¹⁹. L'idée de tissu - mais aussi celle de bande - est donc première par rapport à celle de peinture. Si cette idée s'est beaucoup affaiblie dans l'usage courant du mot (qui tend de plus en plus à désigner une "image"), celle de support semble en revanche

¹⁹ L'enquête ethnographique montre que les *patua* du Bengale ont encore sous différentes formes des relations avec le tissage. Ils ont des liens étroits avec certaines castes de tisserands musulmans. Par ailleurs, c'est chez les *patua* qu'on se procure le fil dit "*ghunsi*" posé rituellement aux poignets des enfants peu après leur naissance. Dans le temps, ce fil n'était pas, semble-t-il, fait de coton, mais de *pāṭ* ou chanvre. Dans les régions de culture de ce végétal, le travail du chanvre revenait à des groupes appelés "*patwa*"(ou *pātwa* ?) qui pratiquaient également la peinture.

encore très présente. Par cette référence au support, la notion de *pat* se différencie de celle de *citra* (racine verbale sanscrite: *cit*, "percevoir"), autre terme bengali également traduit par "image" et "peinture", mais qui renvoie à l'idée de lumière, de clarté, liée à celle de variété, de multiplicité d'impressions.

Le terme *paṭuā*, nous l'avons vu, a pour sens premier: "qui a un rapport au *pat*". Il renvoie d'abord à un individu. Mais on parle également de "*paṭuā jāti*". On connaît le sens initial de "naissance" (plus précisément: "être né") qu'a ce dernier terme, ainsi que les deux principales traductions qu'il reçoit selon le contexte où il est utilisé, à savoir tantôt "espèce", tantôt "caste", ce deuxième sens ayant plus particulièrement retenu l'attention des ethnologues. Qu'en est-il dans le cas qui nous occupe? Un examen approfondi de ces questions dépasserait le cadre de ce travail. Nous noterons seulement ici que, au Bengale: 1) le terme *paṭuā* désigne aussi bien des individus que des groupes; 2) de tout *paṭuā* on peut dire qu'il est "*jāti paṭuā*"; 3) tous les individus recevant le nom de *paṭuā* ne font pas nécessairement partie de la caste²⁰ de ce nom (il y a sur ce dernier point une différence notable avec ce qui se passe habituellement pour les autres castes: un individu appelé *kumbhakār* par exemple, "faiseur de pots", fait nécessairement partie de la caste du même nom). C'est ainsi que l'on trouve parmi diverses castes des individus voire des "sous-castes" entières désignés comme *paṭuā*. C'est notamment le cas chez les "potiers" ou *kumbhakar*, les "charpentiers" ou *sūtradhar*, mais aussi dans certaines castes de brahmanes (considérées il est vrai comme "dégradés")²¹.

Il faut donc distinguer au Bengale entre 1) les *paṭuā* qui relèvent de castes variées (*Sūtradhar*, *Kumbhakar*, etc.) et 2) les *paṭuā* qui relèvent de la caste qui porte ce nom²² (nous les appellerons "*paṭuā*

²⁰ Le terme caste est entendu ici au sens de groupe fondé sur un principe d'endogamie, ayant un statut évalué en fonction de la naissance (plus ou moins pure).

²¹ Ce qui est dit ici vaut généralement aussi pour le terme *citrakar*. Ni l'appellation *paṭuā*, ni l'appellation *citrakar* ne sont donc suffisantes pour déterminer la caste de la personne ainsi désignée.

²² G. Dutt est l'un des seuls auteurs à rappeler cette différence. Mais il ne se demande pas ce qui permet de réunir ces deux types de *paṭuā* sous une même appellation.

de caste"). Dans ces deux cas, le rapport du *paṭuā* au *paṭ* est très différent. Dans le premier cas, le *paṭ* fabriqué est destiné à un tiers, qu'il soit vendu (dans les lieux de pèlerinages, les foires, etc..) ou exécuté sur commande, dans un but rituel ou non. Il peut s'agir de toiles peintes, d'illustrations de manuscrits, de peintures murales, de décors de spectacle, etc... Le support ou la taille du *paṭ* est éminemment variable, mais il a presque toujours la forme d'un panneau (carré, rectangulaire, circulaire...). Autre caractéristique: quand il est exposé, il est visible d'un seul coup d'œil dans son ensemble. Lorsqu'il est le support d'un culte, il représente généralement une divinité, dessinée seule, ou entourée de diverses petites scènes; la divinité occupe alors le centre ou l'apex du panneau, les autres éléments imagés étant répartis sur le pourtour. Il faut remarquer que ce type de peinture est aussi bien désignée par le terme *citra* que par le terme *paṭ*, les deux mots semblant dans ce cas se recouvrir parfaitement. En reprenant une catégorie souvent utilisée par les indianistes, on peut dire que, pour ce premier type de *paṭ*, le rôle du *paṭuā* - son "rapport au *paṭ*" - se limite à celui d'un fabricant (beng. *kar*, "celui qui fait").

Dans le cas du *paṭuā* "de caste", ce qui constitue le "rapport" du *paṭuā* au *paṭ* est tout autre. Les *paṭ* dont ces *paṭuā* sont les spécialistes se présentent sous la forme de rouleaux, raison pour laquelle on les appelle aussi, pour les distinguer des premiers, *jarāno paṭ*, "*paṭ* enroulés"²³. Pouvant mesurer jusqu'à 10 mètres de long pour seulement 20 à 50 cm de large, ils comportent une succession de petits tableaux disposés en ordre vertical, le tout semblant former une histoire. Au début et à la fin du rouleau, un tableau de plus grande taille que les autres représente une divinité, qui donne son nom au *paṭ*. Fait pour être transporté, ce type de *paṭ* est toujours gardé enroulé, l'ensemble étant protégé par un tissu. Le *paṭ* lui-même est exécuté sur papier²⁴. Normalement, ces *paṭ* ne sont pas vendus. Ils sont utilisés

²³ Les *paṭ* de type "panneau" sont parfois appelés *caukoś paṭ*, "*paṭ* à 4 côtés". *Caukoś* et *jarāno* renvoient bien à des catégories. Certains *caukoś paṭ* sont en effet gardés enroulés lorsqu'ils ne sont pas exposés. Les *paṭuā* "de caste" font aussi des *paṭ* de type "panneau" mais l'activité qui les marque en propre est le rouleau-peint.

²⁴ Il y a quelques exceptions, contemporaines.

par le *paṭuā* pour être montrés de porte en porte chez les particuliers, accompagnés de la récitation d'un texte. Au moment de la présentation, le *paṭuā* entonne le récit correspondant au *paṭ* qu'il va montrer; en même temps, il ouvre le rouleau sur la première image; il le déroule ensuite de bas en haut au rythme de ses paroles, ne montrant jamais qu'une seule image à la fois. Le *paṭ* n'est donc jamais exposé dans son ensemble, et il est toujours accompagné de l'énonciation d'un texte, dit par le *paṭuā*.

A la différence du *paṭ* de type "panneau", on dira de ce type de peinture qu'elle "a un grand nombre de *citra*" (*ei bohu citrer paṭ* : c'est un *paṭ* avec beaucoup d'images); mais elle ne pourra recevoir l'appellation de *citra*. Elle comporte des *citra* mais ne peut pas être *citra*. La pluralité des images est ici une nécessité intrinsèque de l'objet (dans le *paṭ*-panneau, il n'y avait qu'une seule image; ou, lorsqu'il y en avait plusieurs, c'est comme si ces différentes scènes n'étaient que les multiples reflets, ou impressions, d'une même manifestation, représentée au centre du panneau). Autre différence: le *paṭ*-panneau se lisait dans n'importe quel sens, et il ne s'y attachait aucune idée de continuité, tandis que le rouleau-peint du Bengale se lit nécessairement dans la succession.

Le terme *paṭ* ne recouvre donc pas tout-à-fait celui de *citra*. Nous ferons sur ce sujet une dernière remarque. Aux notions de *paṭ* et de *citra* peuvent être associées aussi bien celles de *lekhā*, "écrire" que de *ankā* "dessiner"²⁵. On trouve en effet *paṭ* (et *citra*) *ankā*, *paṭ* (et *citra*) *lekhā*. Toutefois, dès lors qu'il s'agit de rouleau-peint, nous avons constaté que seul *lekhā* est utilisé; les *paṭuā* ne disent guère pour leurs rouleaux: *paṭ ankā*, alors qu'ils utilisent couramment l'expression pour d'autres formes de *paṭ*. Autrement dit, le rouleau-peint "s'écrit" mais ne se "dessine" pas (on peut certes "dessiner" les différentes

²⁵ *Ankā* (verbe et nom) est dérivé de *ank*, "marque", puis "ligne". On le traduit par "dessiner", "écrire", "délimiter". Singha (1957: 17) lui donne aussi le sens de "modélé" (en Inde, la sculpture est pensée comme prenant idéalement naissance dans le dessin, ce dernier étant conçu, et effectivement encore aujourd'hui réalisé par la plupart des artisans, à partir du point, situé idéalement au centre du dessin. Le terme *ankā* renverrait donc à l'idée d'un espace développé à partir du point).

images qui le composent, mais l'ensemble des scènes qui le constituent ne peut être qu'une "écriture").

Dans le cas du *paṭuā* de caste, la vision de la gloire divine que procure l'écoute et la vue du *paṭ* est, nous l'avons dit, intimement liée à son déroulement. Dans ces chants et ces images, la notion de chronologie n'est pas pour autant nécessairement présente. L'analyse du corpus des chants *paṭuā* montre en effet qu'un *paṭ* peut avoir une faible structure narrative, ne faisant que des allusions à des épisodes d'histoires connues de tous, et certains *paṭ* sont totalement dénués "d'histoire". L'idée d'une succession d'actes venant s'ajouter les uns aux autres pour donner un résultat semble donc ce qui prime. Peut-on aller jusqu'à distinguer, au Bengale, un *paṭuā*-"écrivain", qui serait lié au temps, d'un *citrakar*-dessinateur, qui serait lié à l'espace ? Toujours est-il que le *paṭuā* de caste se présente bien davantage comme un "écrivain" qui consigne des séries d'actes-événements, que comme un dessinateur qui développe un thème dans un espace²⁶. L'analogie est forte avec le personnage bien connu de Citragupta, scribe assigné, selon la tradition hindoue, à tenir registre des actes qui se sont succédés dans la vie des mortels afin d'en rendre compte en temps voulu à Yama le dieu des morts. Ce lien entre Yama et le personnage du scribe, en lequel la plupart des auteurs voient une fonction (l'écriture est considérée comme l'une des fonctions de Yama) Ch. Malamoud le fait apparaître comme un trait constitutif de la nature de Yama: "par association à Citragupta, scribe chargé de noter les faits et gestes de chaque mortel [...] Yama apparaît, à partir des Puranas, comme un dieu d'écriture" (1989: 126). Et il a cette formule qui vient singulièrement éclairer les matériaux bengalis que nous présentons ici: "Symétriquement, l'écriture est du domaine de Yama et porte les signes de la mort"²⁷.

²⁶ Il serait intéressant d'approfondir sous cet angle les rapports qu'entretiennent dans la pensée hindoue le dessin et l'écriture. Il n'y a évidemment pas opposition entre les deux, comme le montre le lien existant entre *Citragupta* et Yama (cf. ci-après). Certains textes classiques indiquent que le dessin (*ankā*) est englobé dans l'écriture (*lekḥā*).

²⁷ On retrouve l'idée de "porter" dans *paṭidār* (un des noms du *paṭuā*), "celui qui porte, celui qui a la charge" du *paṭ*.

Dans ce même texte, qui porte sur le scribe (*lekha*) royal, plus précisément sur la relation entre l'écriture et la fonction royale, Ch. Malamoud fait référence à un personnage que mentionnent souvent les publications sur les *paṭuā* du Bengale, et plusieurs auteurs qui ont travaillé sur la peinture indienne: il s'agit du *yamapaṭṭikā*. On reconnaît dans cette appellation le nom de Yama et le terme *paṭ*; il s'agit bien de mort (ou tout au moins du dieu des morts) et de représentation imagée. Or, que fait ce *yamapaṭṭikā* ? Précisément, il montre des rouleaux-peints. Se référant à deux textes sanscrits anciens²⁸, Ch. Malamoud écrit: le *yamapaṭṭikā* commente des "histoires peintes sur un rouleau [... où] sont figurées des scènes du jugement des morts. Les personnages principaux sont évidemment Yama et son scribe secrétaire Citragupta". Le *yamapaṭṭika* est décrit exactement dans les mêmes termes dans le *Harṣācaritā* de Bāna (chap. V: 136), texte sanscrit daté des VII^e - X^e s.²⁹ auquel se réfèrent généralement les auteurs signalés plus haut. Peut-on pour autant, comme certains l'ont écrit, considérer que les *paṭuā* "de caste" seraient des "descendants" du *yamapaṭṭikā*³⁰ ? L'éloignement dans le temps et dans l'espace

²⁸ Il s'agit: 1) du *Mudraraksasanakakatha* de Mahadeva (trad. de S. Piano en italien, 1968), adaptation tardive du *Mudraraksasanakakatha* daté entre le III^e et le IX^e siècle de notre ère (Renou, *Inde classique*, t. II.); et 2) du *Nīṭivakyaṃrīta* de Somadeva Suri (trad. de O. Botto en italien, 1963), texte écrit par un jain digambara vers 959 de notre ère, peut-être dans l'état de Hyderabad. La consultation de ces textes montre que, dans le second, le *yamapaṭṭika* apparaît dans la liste des *car*, terme que le traducteur italien rend par *le spie*, "espion", notion plus particulièrement développée par Ch. Malamoud qui note que le *yamapaṭṭika* appartient aux "métiers qui servent de 'couverture' aux espions envoyés par le roi". Monnier-Williams (*op. cit.*) indique pour sa part que le *car* est "celui qui bouge". Nous reviendrons sur ces points.

²⁹ Nous avons consulté ce texte dans la traduction anglaise de Howell, 1897. On pourrait s'étonner de retrouver dans plusieurs textes sanscrits presque mot pour mot la même description du *yamapaṭṭika*. Que les auteurs sanscrits se soient mutuellement copiés ou non, cela montre à notre sens que le *yāmāpaṭṭikā* était déjà, à cette époque, un "personnage".

³⁰ Il est intéressant de noter que ce "raccourci", qui tend à évacuer aussi bien les faits historiques que les réalités sociales, est le fait d'auteurs indiens. Notons qu'il existe en Inde d'autres groupes qui, par leur activité et/ou par leur nom, peuvent être rapprochés du *yamapaṭṭika*. Il y a entre eux et les *paṭuā* du Bengale des différences notables.

interdit une telle conclusion. Rien n'indique avec certitude que le Bengale ancien ait connu de tels *yamapaṭṭikā*, encore moins que ceux-ci aient, comme de nos jours au Bengale, formé une caste. Le rapprochement mérite pourtant d'être fait, et c'est sans doute ce que veulent faire entendre ces auteurs. Mais sur quel plan ? Ch. Malamoud limite résolument la discussion au niveau des représentations. "Le *yamapaṭṭikā* est dans la familiarité constante de Yama" écrit-il.

Au regard de cette définition - qui sied étonnamment à notre "peintre-magicien" - les faits bengalis restent cependant complexes. En effet, seuls certains *paṭuā*³¹ - précisément ceux que l'on appelle *jādū paṭuā* - sont considérés comme des spécialistes de ce qu'on peut appeler l'écriture funèbre, alors que tous les *paṭuā* "de caste", nous allons le voir, commentent des "histoires peintes sur un rouleau [...] où sont figurées des scènes du jugement des morts [...] avec] Yama et son scribe secrétaire Citragupta" pour reprendre les termes de Ch. Malamoud. Expliquons-nous. Au Bengale, les *paṭuā* "de caste" ne se présentent pas comme un ensemble simple. On y distingue les *paṭuā* proprement dits et les *jādū paṭuā*³². Il s'agit là de deux groupes distincts, qui occupent des aires géographiques voisines, aux caractères marqués, et que les Bengalis opposent: d'une part les terres alluvionnaires du Gange comprises entre les collines de l'ouest et la rivière Bhāgirati (traditionnelle limite entre le Bengale occidental et le Bengale oriental), d'autre part cette zone de collines et de "forêts" habitée par les Santals que nous avons décrite plus haut. Il n'y a en principe pas d'intermariage entre les deux groupes; et tandis que les *paṭuā* que nous pouvons appeler "de la plaine" sont en majorité musulmans, ceux des "collines" seraient plutôt hindous³³. Chaque groupe utilise un type de

³¹ Rappelons qu'il ne s'agit ici que des *paṭuā* "de caste", les seuls à montrer des rouleaux-peints.

³² Nous avons mené des enquêtes dans les deux groupes, l'essentiel de nos recherches ayant toutefois porté sur les premiers (les *paṭuā* proprement dit).

³³ Les *paṭuā* "de caste", particulièrement les *jādū paṭuā*, sont très mal connus. Pour des raisons diverses (nous en évoquerons certaines plus loin) qui ne tiennent pas seulement à leur faiblesse numérique (ils seraient, pour les deux groupes confondus, environ 10 000 à 15 000 au Bengale), ils n'ont jamais été correctement recensés, même à l'époque de l'administration anglaise, pourtant très diligente en la matière.

paṭ bien défini. Les *paṭuā* de "la plaine" font des rouleaux-peints de grande taille, d'un style pictural relativement élaboré, représentant des thèmes de la mythologie hindoue (dont le *yampat*, représentation de Yama et de son royaume). Ils visitent surtout les foyers hindous. Les *paṭuā* "des collines" (*jādu paṭuā*) font quant à eux deux types de *paṭ*: les *paṭ* du premier type sont très semblables par leur forme, leurs thèmes³⁴ et l'utilisation qu'en font les *jādu paṭuā*, à celui des *paṭuā* "des plaines"; mais ils en diffèrent par la taille, le style pictural, et la "clientèle". Celle-ci est aussi bien hindoue que santale (ou musulmane), les mêmes rouleaux étant présentés aux différentes communautés avec un accompagnement oral différent (d'une même image, le *paṭuā* peut faire plusieurs "lectures" en fonction de la situation rencontrée). Le second type de *paṭ* utilisé par les *paṭuā* "des collines" dépasse rarement la grandeur d'une main. Bien que toujours "enroulés", ces *paṭ* comportent cette fois plusieurs séries d'images isolées ou assemblées par groupe de deux ou trois, chacune représentant un personnage unique, homme, femme ou enfant, entouré de quelques objets. C'est, on l'aura reconnu, les *paṭ* que nous décrivons ici. Ce sont ces *paṭ*, et la pratique qui leur est liée, qui font toute la différence entre *paṭuā* et *jādu paṭuā*. Les Bengalais sont unanimes sur ce point: les *jādu paṭuā* "sont différents car ils montrent des images de mort(s) (*mrtu paṭ*)". Autrement dit les uns sont associés à la mort, les autres non³⁵.

Il est intéressant de s'arrêter un instant sur la façon dont les Bengalais ont traité la différence entre *paṭuā* et *jādu paṭuā*, tout en sachant que l'examen de cette question implique une réflexion approfondie - que nous ne pouvons entreprendre ici - sur la façon dont s'organisent autour de la notion de *jāti* des faits sociaux et des traits

³⁴ Certains de ces rouleaux portent sur la mythologie santale, d'autres reprennent des thèmes hindous. Parmi eux, on retrouve les *yampat*.

³⁵ Les *paṭuā* "des plaines" seraient plutôt associés à la fécondité. Ceci ne serait cependant pas en contradiction avec l'idée que le *paṭuā* "de caste", quel qu'il soit, est un "familier" de Yama. W. Wilkins en effet (1975: 83) dit que les filles non mariées rendent un culte à Yama pour qu'il leur procure un mari. Ce dieu est donc associé, sinon à la fécondité, du moins au mariage. On sait également que c'est l'accouplement (jamais réalisé) de *Yāma* avec sa sœur jumelle *Yāmi* qui a donné naissance aux hommes (Malamoud, 1991).

liés à l'activité des groupes considérés. *Paṭuā* et *jādu paṭuā* sont généralement désignés par les termes génériques de *paṭuā* (ou *citrakar*). On peut néanmoins les distinguer lorsque le besoin s'en fait sentir en ajoutant au terme *paṭuā* (et seulement à ce terme, celui de *citrakar* n'étant pas utilisé dans ce cas) diverses épithètes. Seuls les *paṭuā* "des collines" sont concernés par ce traitement. Ils reçoivent les noms de *jangli paṭuā* (*paṭuā* "forestier"), *sāntāli paṭuā* (*paṭuā* "santal"), ou encore, nous l'avons vu, *jādu paṭuā* (*paṭuā* "magicien"), ces locutions étant, localement, souvent abrégées en *jangli*, *sāntāl* ou *jādo* ("de la forêt", "santal", "magicien"). Les *paṭuā* de la plaine, quant à eux, sont seulement désignés par le terme *paṭuā*³⁶ (la plaine semblant donc constituer la référence).

Avoir un rapport avec ce qui est de la "forêt" et "santal" est donc, comme la "magie", ce qui distingue le *jādu paṭuā* des autres *paṭuā*, au moins au niveau des désignations. On pourrait sans doute comprendre, grâce aux récents travaux indianistes, ce que recouvre l'opposition entre les termes "forêt", "tribu", "santal" d'une part, et "village" et hindou (ou appartenant à la société des castes, les *paṭuā* des plaines étant reconnus comme tels) d'autre part. Il est moins aisé de dire comment la "magie" se place dans cet ensemble de notions: en quoi un *paṭuā* des collines s'oppose en ce domaine à un *paṭuā* de la plaine. Il est sûr qu'on ne peut s'en tenir ici à une opposition simple de type rite/magie (la magie occupant le pôle inférieur, celui du *jādu paṭuā*, et le rite - qu'incarne le brahmane - le pôle supérieur). On sait en effet, notamment par les études de W. Calland et L. Renou, que le brahmane, spécialiste du rite, est aussi en Inde, dans bien des contextes, le dépositaire d'un savoir magique. Nous ne pouvons entrer dans ce vaste domaine³⁷; nous aborderons seulement la question du *jādu* dans le cadre qui est le nôtre. Il faut préciser que les Santals, comme bien des hindous de basse caste, désignent habituellement le

³⁶ Dans le district de Medinipore, ils reçoivent toutefois également le nom de *duāri paṭuā*, "*paṭuā* du seuil" ou "de la maison".

³⁷ On peut toutefois noter que l'art magique du brahmane n'est pas qualifié de *jādu*.

jādu paṭuā par le terme *jādo*³⁸. La notion "d'écriture" - et les connotations mortuaires qu'elle peut comporter - est donc absente des représentations qu'ils se font de ce personnage. Pour les Santals, le *jādu paṭuā* n'est ni peintre ni scribe. Les forces qu'il maîtrise relèvent du *jādo*³⁹. Nous comprendrons peut-être mieux pourquoi au terme de l'exposé qui va suivre.

Le paṭuā, le mort et le survivant. Extraits de nos carnets de terrain.

Nous avons vu que le *jādu paṭuā* n'est pas santal et qu'il réside dans des quartiers séparés, voire assez éloignés des villages santals. Il est néanmoins fort au courant de ce qui s'y passe. C'est ici qu'intervient un trait notable du personnage: le *paṭuā* est toujours en mouvement, passant une part importante de sa vie sur les chemins, en "transit" donc, un peu à l'image de ce défunt dont il porte l'image et dont il récupère les habits. Cette mouvance, il la partage avec la plupart des membres de sa caste, hommes, femmes et enfants y pratiquant diverses activités de colportage. Contrairement au colporteur cependant, le montreur de rouleau ne vend rien. Sa manière de faire diffère aussi de celle de ce dernier. Ainsi, quand il s'éloigne de chez lui pour montrer des *paṭ*, c'est toujours en solitaire. Nul ne sait où il va et il semble garder jalousement le secret de ses allées et venues.

Ce goût du secret semble être chez lui comme une seconde nature, qu'il manifeste aussi bien vis-à-vis des siens qu'à l'extérieur. Tous les auteurs ont noté la capacité du *paṭuā* à éluder les questions qui concer-

³⁸ Les termes de *paṭuā* et *citrakar* ne sont pas inconnus des Santals, mais ils les utilisent essentiellement en contexte hindou, avec le sens d'un nom propre. *Jādo* est un mot bengali. Le *jādo* est différent de l'*ojhā*, sorte de prêtre à la fois devin, guérisseur et exorciste qui exerce aussi bien chez les Santals que dans les basses castes hindoues et musulmanes, groupes dont lui-même provient. Certains *paṭuā* sont des *ojhā* réputés, mais leur fonction en tant que tel ne se confond jamais avec celle qu'ils ont en tant que montreurs de *paṭ*.

³⁹ Rappelons que la société santale était "sans écriture" jusqu'à une date récente (c'était aussi le cas des basses castes). Les représentations figuratives y étaient par ailleurs très peu nombreuses, et extrêmement schématiques.

naient certains domaines de son activité (ce qui ne veut pas dire qu'il ne puisse être par ailleurs excessivement affable, au contraire même). Il n'est pas toujours aisé de l'approcher; il est particulièrement méfiant envers les *bhadra lok* (gens de bonnes manières, gens éduqués) et tout ce qui ressemble de près ou de loin à un officiel ou à un notable⁴⁰. Effectuant des tournées avec eux, nous avons maintes fois constaté qu'il révèle rarement d'emblée sa véritable identité. Son art de l'esquive en ce domaine est remarquable et il préfère mentir effrontément plutôt que de "s'exécuter". C'est également à cette occasion que nous avons appris que les *paṭuā* ne montrent pas leurs *paṭ* dans les lieux publics. Bien au contraire, quand ils se déplacent, ils les tiennent serrés sous leur bras, cachés sous leur chemise ou sous le châle dont ils s'entourent souvent les épaules, et bien malin qui pourrait en deviner la présence. C'est spécialement vrai pour le *jādu paṭuā*, dont les *paṭ* sont toujours de petite taille, et nous allons bientôt comprendre pourquoi.

A ces manières un peu particulières fait pendant le silence dont ses principaux "clients" entourent le personnage et ses activités. Nous avons déjà signalé que les Santals cherchent à éviter la venue du *jādu paṭuā*⁴¹. Si ce dernier vient tout de même à se présenter, ils peuvent semble-t-il l'accueillir avec égards (M. Archer, 1977, texte cité), mais ils taisent soigneusement le fait. Ainsi des Santals que je pensais bien connaître ont toujours nié recevoir la visite du *paṭuā* jusqu'au jour où, par recoupements, je compris qu'ils me mystifiaient. A partir de ce moment, le silence se brisa, et je devins au contraire pour eux une mine de renseignements utiles, voire une sorte de protection. La visite

⁴⁰ Les campements de *jādu paṭuā* sont souvent éloignés des centres de communications. Certains ne sont accessibles qu'à vélo ou à pied, et l'on n'est jamais sûr que ses habitants ne se soient pas évaporés à l'annonce d'une arrivée inhabituelle. Un jour que, non encore connue des *jādu paṭuā*, et peut-être trop bien accompagnée, j'avais enfin réussi à rejoindre l'un de ces campements, tous les hommes en étaient partis le matin même. J'appris ultérieurement qu'ils avaient fui à l'annonce de notre venue.

⁴¹ Je me souviens encore d'un Santal qui avait eu un deuil dans son village et avait aperçu sous un arbre un campement qu'il soupçonnait être de *jādu paṭuā*. Sachant que j'avais des contacts avec ces gens peu recommandables, il me supplia de ne rien laisser filtrer de ce qui se passait chez lui.

du *patuā* est et se veut donc sans trace⁴². Quant au personnage lui-même, il nous fait plus que jamais penser à ce *yamapattikā* des temps anciens: à la fois "celui qui bouge" et "l'espion" (Monnier-Williams, 1964; Malamoud, 1989).

Si à travers ses déplacements et ceux de ses proches, le *patuā* a de multiples occasions de se tenir au courant des affaires villageoises, son lieu d'espionnage favori reste l'échoppe de thé. Car son projet se réalise dans la plus grande discrétion, mais prend naissance dans la rumeur publique. Tous ceux qui ont voyagé en Inde connaissent ces échoppes des bords de route: quelques piquets de bois mal taillés soutenant des panneaux de palme tressée ou des vieilles toiles de sac savamment disposés de manière à apporter, à toute heure de la journée, le maximum d'ombre, un foyer toujours rougeoyant, deux ou trois bancs de bois, un présentoir abritant quelques gâteaux qui attendent un voyageur peu regardant, c'est là le domaine du *chā-wālā*, le "chargé au thé", qui, inlassablement, sert des petits verres de thé au lait, sorte de breuvage à la couleur et au goût indéterminés⁴³. Au long des heures qui s'écoulent dans l'attente, toujours incertaine, d'un bruit de moteur qui indiquera que le bus de ligne n'est pas en panne ce jour-là, la conversation suit le cours des événements locaux.

- "Hier, untel est mort..." - "Avait-il des enfants ?... Comment est-il mort ?..." - "Quel âge avait-il ?"

- "Son fils aîné ne s'appelait-il pas Ram ?"

- "C'était un homme aisé, il avait 2 vaches qui donnait un lait très fin, et de nombreux poulets... N'avait-il pas marié son dernier fils récemment ? Qui y a-t-il dans la maison maintenant ?"

Les uns avec compassion, les autres pleins de curiosité, certains par intérêt, chacun selon ses mobiles intervient, écoute ou pose des

⁴² Peut-être est-ce ce qui explique que les spécialistes des Santals parlent si peu des *jādu patuā* ? A moins que la pratique du *patuā* ne faisant pas partie des rites santals, ils ne s'y soient pas intéressés ?

⁴³ Dont le nom trouve sans doute une justification lorsque l'infatigable préposé, jugeant un client plus digne que de coutume (et aussi plus solvable), sert sans crier gare un "special", thé plus corsé et avec une double ration de lait, mais aussi plus onéreux!

questions. Au rythme des petits verres de thé, les nouvelles circulent... sans que nul ne se soucie de l'identité des personnes présentes.

Petite scène banale et sans conséquences au détour d'une petite route du Bengale ? Elle le serait pour beaucoup. Pas pour tous cependant, et en tout cas pas pour le *jādu paṭuā*. Pour lui, elle est au contraire d'un grand intérêt, et s'il s'en trouve un là par hasard, tous ses sens sont en éveil, bien qu'il n'en laisse rien paraître, comme le constatait un informateur: "Si le *jādu paṭuā* apprend que quelqu'un est mort dans une famille santale, il se rend dans le secteur. Les gens ne savent pas [qu'il est là; et lui] rien qu'en restant assis à la boutique de thé, il apprend tout ce dont il a besoin". Certains ajoutent, d'un ton qui en dit long sur la réserve qu'ils observent à l'égard de ce personnage et de ses attributions "magiques": "il n'y a rien de difficile à cela".

Bien plus tard un *paṭuā* (de la plaine) que je connaissais depuis plusieurs années vint, au détour d'une conversation portant sur tout autre chose, confirmer cette façon de faire, continuant par un récit qui livra peu après un véritable texte - celui que je présente plus bas. Il commença ainsi: "un jour, je suis allé chez les Santals (c'est à dire en réalité: je suis allé chez les *jādu paṭuā* qui visitent les Santals)... Je leur ai montré mes *paṭ*, et puis, à l'un d'eux, j'ai demandé: 'Et toi, comment gagnes-tu [ta vie] ?' Il me dit: 'Frère, viens avec moi, je te montrerai'⁴⁴. Il m'emmena avec lui. En chemin, je le voyais qui s'arrêtait souvent; à l'un, il demandait du feu, à l'autre, il offrait un verre de thé... Il disait: 'j'ai appris qu'un tel est mort...' et ainsi, l'air de rien, il venait à savoir des tas de choses. Soudain, il demande: 'comment s'appelle le fils aîné ?'".

La soudaine précision de ces derniers mots nous a longtemps laissée perplexe. Et pourquoi ce subit passage au présent ? C'est bien plus tard, en comprenant la place que tient le fils aîné dans le travail de deuil, que nous avons saisi toute l'importance de cette question,

⁴⁴ Il ne faut pas se tromper sur la valeur de ce récit. Au-delà de son caractère anecdotique, qui est réel, une phrase comme: "un jour, je suis allé chez les Santals" rappelle notre "Il était une fois", comme si, au-delà de ce *paṭuā* particulier, c'était son groupe entier qui parle. Ce groupe avait d'ailleurs, nous le savions, des relations régulières et anciennes avec les *jādu paṭuā*.

compris aussi que le *paṭuā* nous restituait là quelque chose d'essentiel. Le *paṭuā* continua en décrivant l'attitude et les paroles prononcées par le *jādu paṭuā* lorsqu'il se présenta devant la maison du défunt. Cette recension est exceptionnelle à plus d'un titre. Tout s'est passé comme si, fin connaisseur de ces sortes de cousins que sont pour lui les *jādu paṭuā*, notre narrateur avait condensé là l'essentiel de la pratique. Les mots, les expressions importantes, le rythme du *jādu paṭuā*, sont là. C'est du moins ce qui apparaît lorsqu'on compare ce témoignage avec d'autres, provenant cette fois de *jādu paṭuā* eux-mêmes (mais que nous n'avons pas retenus parce qu'ils étaient encombrés d'éléments ésotériques exprimant des idées ou des doctrines religieuses particulières - sufi, baïl ou autres - très répandues dans le Bengale rural, mais qui viennent inutilement compliquer la compréhension du texte)⁴⁵.

C'est donc un exemple simple que nous présentons. Nous pensons, nous l'avons dit, qu'il s'agit d'un véritable texte. L'énonciation commence et se termine par des formules précises. Nous le restituons dans sa presque intégralité, en serrant la formulation bengalie, car c'est en s'attachant de près au texte et à sa forme, notamment à sa forme grammaticale, que l'on peut rendre quelque chose du travail du *paṭuā*. Certaines tournures de langue, des "erreurs" de prononciation, des distorsions de mots, des répétitions, souvent considérées par les Bengalis un tant soit peu éduqués comme des imperfections⁴⁶, l'apparence d'une certaine confusion enfin, mais un ordre saisissant dès lors que l'on reprend le récit phrase après phrase, un ordonnancement, un

⁴⁵ Nous avons résidé longtemps en milieu rural mais n'avons jamais pu observer la présentation des *paṭ* mortuaires "in situ". Lorsqu'on relit les meilleurs auteurs sur la question, on s'aperçoit qu'il est impossible de dire si pour leur part, ils avaient eux-mêmes observé la scène, ou bien s'ils basaient leurs remarques sur des récits de tiers (*paṭuā* ou autres) et leur connaissance d'un milieu. Le doute est d'autant plus justifié lorsqu'on connaît les habitudes des *paṭuā* d'une part, celles des administrateurs d'autre part (qui recueillaient le plus souvent leurs informations auprès de tiers).

⁴⁶ Rappelons-nous que le *jādupaṭuā* est généralement illettré. Il s'exprime dans une langue populaire, où les formes dialectales sont nombreuses. Au bengali, il mélange par ailleurs souvent des expressions ou des tournures hindi ou santali, le tout formant un ensemble qui écorcherait les oreilles de tout Bengali bien né.

dosage extrêmement précis des éléments qui le composent, c'est ce type de choses que nous voulons soumettre à l'attention du lecteur. Nous donnons d'abord le récit en son entier, puis nous le reprenons phrase après phrase. Rappelons que ce texte est destiné à être *entendu*, et non lu sur une page écrite, c'est à dire que normalement, aucun retour en arrière n'est autorisé. Le rythme est rapide, la voix de celui qui l'énonce est très haut placée, les phrases, enfin, s'enchaînent sans marque de ponctuation.

Après avoir décrit comment le *jādu paṭuā* s'était renseigné à droite et à gauche sur le défunt et sur son entourage, notre narrateur continua ainsi:

"il [le jādū paṭuā] se dit: 'celui-ci [le défunt] doit être ainsi; j'ai une image comme ça'. Ils [les jādū paṭuā] ont toujours sur eux beaucoup d'images (chobi) représentant des êtres humains; des images de Santals, ils en ont des centaines! Des garçons, des filles, des vieux, des jeunes, toutes sortes d'images, juste comme les Santals... S'étant renseigné sur son âge, il [le jādū paṭuā] s'assit un peu à l'écart, sortit l'image adéquate, puis se dirigea vers cette maison [celle du défunt] et se mit à héler, depuis la route, appelant le fils par son nom [le ton de notre narrateur change soudain; la voix se place un ton au-dessus. Il semble s'adresser à quelqu'un qui serait encore un peu loin. Ici commence manifestement le texte proprement dit]:

"Eh! apporte de l'eau, apporte de l'eau. C'est moi, ton père, je suis là. Les jādū paṭuā l'ont dessiné (litt. l'ont fait se lever) sur l'un de leurs paṭ. Ton père arrive (à la maison)"... Il arrive [ou:] / j'arrive. Tu ne le crois pas; eh bien apporte de l'eau jaunie au curcuma et je montrerai". [Le ton redevient descriptif; le paṭuā parle de ce qu'il a vu]: "l'eau de curcuma fut apportée" [puis il reprend, avec le ton du jādū paṭuā]: "Mets-la dans une petite coupe. Non, ça ne va pas. Là-bas se trouvent les grandes assiettes en kānsā (alliage métallique), apporte une de celles-là. Ton père m'a dit: apporte une de ces assiettes. Après l'avoir apportée, le "faire voir" aura lieu. Et ma poule jaune, elle est là ? - "Elle est là" - "Ta belle poule jaune, il m'a dit qu'il fallait la donner. Ton père m'a dit: donne une assiette, donne une

belle poule, donne bien". [Descriptif]: "L'assiette et un peu d'eau de curcuma furent apportées. Ceci fait, il [le jadu paṭuā] montre un peu de (mot onomatopéique, presque incompréhensible) en disant: "Regarde ton père et donne 5 roupies; donne 5 mesures de riz, donne une assiette, et les péchés qu'a commis ton père seront réduits... Le vieux m'a dit qu'il avait fait de la pomme de terre cette année; il y en a plusieurs kilos de remisés. Après avoir cultivé, ne doit-il pas manger lui aussi ? Il a peiné à travailler le sol et il est mort..."

Si nous reprenons maintenant le récit phrase après phrase, voici ce que nous y lisons. Il faut bien imaginer la scène. Nous sommes devant une maison de village. Les maisons du Bengale, particulièrement dans cette région de Medinipore d'où nous vient ce récit, ouvrent sur une cour, protégée des regards extérieurs par un mur assez haut. La vue est donc obstruée, mais l'ouïe ne l'est pas. Elle est même d'autant plus aiguïlée que les yeux ne voient pas. L'appel lancé par le *paṭuā* est donc parfaitement entendu. Très vite (en l'occurrence, dès la phrase n°2 et en tous cas dès la phrase n°3), la famille du défunt comprend ce qui se passe, à savoir, que le *jādu paṭuā* est arrivé. N'empêche que quelque chose va se jouer comme si c'était le père qui était là. Tout se passe d'abord au niveau du seul discours.

De l'intérieur de la maison, on entend appeler:

1. "X" (nom du fils du défunt)⁴⁷

On ne sait pas encore qui c'est (le *paṭuā* ne s'est encore ni montré, ni déclaré) mais c'est sûrement quelqu'un de connu puisqu'il connaît le nom de celui qui habite la maison. Pour un villageois bengali, il est impossible de ne pas répondre à ce type d'interpellation. Si le fils est là, il répondra nécessairement, ou quelqu'un à sa place. Dans la maison, on imagine qu'il prête soudain l'oreille.

⁴⁷ Chez les Santals, comme chez les Hindous, le fils aîné est le deuilleur principal.

2. "Eh! Apporte de l'eau, apporte de l'eau. C'est moi, ton père, qui arrive (*jal niyāy, jal niyāy, āmi tor bābā esechi*: litt. moi ton père je suis arrivé).

Celui qui s'exprime de cette manière ne peut être que le père, qui s'adresse à son fils. Si la désinence du verbe, qui correspond au *tui*, 2ème personne du singulier⁴⁸, utilisée lorsqu'on parle à des personnes plus jeunes, à des inférieurs, ou à des familiers, ne suffisait pas à l'affirmer dans la première partie de la phrase, le "c'est moi, ton père" (*āmi tor bābā*) ne laisse plus aucun doute sur ce point.

Tout se passe donc comme si le père revenait à la maison après une absence. Cette façon de s'exprimer correspond à un acte courant: dans les villages du Bengale, et c'est peut-être plus marquant encore dans les régions où l'habitat est dispersé, on a coutume de s'annoncer de l'extérieur. Les personnes auxquelles on doit un certain respect signalent plus particulièrement leur arrivée, en se désignant à la 1ère personne ("moi, j'arrive" ou "je suis là") ou à la 3ème personne (dans ce cas on aurait: *bābā esechi*, "père arrive"). La maisonnée ainsi prévenue, notamment les femmes, s'empresse pour accueillir l'arrivant. L'énoncé ci-dessus est une variante un peu plus élaborée de "moi, j'arrive", en ce sens qu'il met en scène également un "tu" ("c'est moi, ton père, qui arrive"), ce "tu" qui a été interpellé au début.

Dans un contexte ordinaire, l'eau demandée pourrait être celle que l'on apporte pour laver les mains ou les pieds de la personne qui arrive. La coutume est encore respectée dans de nombreux foyers ruraux, hindous comme santals. Avec cette eau, l'arrivant peut également se rincer la bouche. Dans le contexte où nous sommes, cette demande d'eau a peut être aussi une autre signification.

Il est aisé d'imaginer l'effet que peuvent avoir ces mots sur la maisonnée. Il peut être saisissant. Ce qui est certain en tout cas, c'est

⁴⁸ Le bengali connaît 3 formes pour le pronom personnel singulier 2ème pers. Le *tui* marque l'affection ou la familiarité. Le *tumi*, qui est le plus usité, s'emploie entre personnes de même statut, de même âge, ou qui se connaissent bien. Le *upni* est honorifique.

que, en dehors d'un contexte rituel (ce qui est bien le cas: du point de vue santal, aucun rite n'est en cours), personne, après la mort de quelqu'un, n'oserait prendre ainsi son intonation, encore moins prononcer les mots qu'il prononçait il y a peu.

3. "*Les jādu paṭuā l'ont fait se lever sur l'un de leurs paṭ*" (*jādoṃ paṭuā oder ektā pate uthiyeche*)

Changement de perspective complet: le ton est le même, et l'on s'adresse toujours de l'extérieur vers l'intérieur de la maison, mais cette fois, ce n'est plus le père qui parle. C'est quelqu'un d'autre, un "il", qui donne une information sur deux autres "ils": le père et les *jādu paṭuā*. Ce "il" désigne ces personnes comme étant éloignées de la scène. En effet, on ne désigne pas à "la troisième personne" les personnes présentes. La forme employée pour le relatif: "*oder*" (2ème pers. pluriel) indique par ailleurs qu'il s'agit *des jādu paṭuā* (en général), et non d'un *paṭuā* particulier. Il n'est donc pour l'instant pas question de celui-là même qui se trouve à la porte (alors que c'est à cet instant que la famille comprend, sans doute possible, qu'il y en a précisément un là, énonciateur de ce discours). Par la construction de la phrase, on apprend que les deux absents de la scène (les *paṭuā* et le père) ont à faire ensemble; la flexion verbale nous dit que, dans cette action qui les lie l'un à l'autre, l'un est passif (c'est le père), l'autre est cause de l'action (ce sont les *jādu paṭuā*): le verbe *oṭha* est au causatif et a pour sujet les *paṭuā*.

Cette phrase peut être entendue à un premier niveau comme voulant dire simplement: les *paṭuā* ont dessiné ton père. En effet, quand l'art d'un dessinateur (et maintenant d'un photographe) fait apparaître une figure sur un support, on dit qu'elle s'y est "levée" (ou qu'il l'y a "levée"). Mais peut-être que le terme "lever" renvoie également à quelque chose d'autre. Cette phrase indique en tous cas, de manière indirecte mais claire, que le père n'est pas là. Par rapport aux deux premières phrases du discours, c'est une sorte de retour à la réalité en quelque sorte.

Remarquons qu'en à peine trois phrases, le *paṭuā* a campé les trois personnages de l'action: le fils, le père, les *jādu paṭuā* (et leurs *paṭi*), attribuant à chacun une "personne" précise: "tu", "je", "il". On débute par le "tu", qui représente le fils. Ceci n'est pas indifférent: c'est bien le fils qu'interpelle toute cette affaire. Est également donné le mouvement - déterminé par les variations de "personne" - qui va animer tout le texte. L'effet de surprise, soigneusement calculé par le *jādu paṭuā* (on comprend soudain pourquoi il est si discret dans son approche!) constitue le point de départ de cette dynamique. C'est un point essentiel que jamais le *paṭuā* ne néglige.

4. "ton père arrive " (*tor bāp āsche*)

Cette phrase peut être entendue de deux façons; deux personnes peuvent en effet s'exprimer ainsi:

a) le père, se désignant à la 3ème personne. Il s'annonce à nouveau à son fils comme s'il était là, tout près. Par rapport à la phrase précédente, il y aurait comme un retour en arrière: on revient à la position de la phrase 2.

b) une personne X, un "il", peut-être celui de la phrase 3; dans ce cas, le message serait: ton père s'est levé et il arrive (sur le *paṭi*); autrement dit, un *paṭuā* arrive.

Par rapport à la phrase précédente on observe que le temps du verbe change. L'emploi du présent (*āsche*) au lieu du passé composé (*eseche*), indique un mouvement: la présence (du père ou du *paṭuā* ? selon l'identité prêtée au sujet de l'énoncé) se fait plus proche, plus pressante. Cela peut avoir pour effet d'augmenter le trouble de celui qui écoute, tout en le pressant de prendre une position (notamment sur l'identité de celui qui s'exprime).

5. "il arrive" ou "j'arrive" (*āsche/āschī*)

L'ambiguïté continue et se complexifie. En un seul mot, le *paṭuā* offre quatre possibilités d'interprétations. En effet, la prononciation est ici telle qu'il est difficile de faire la distinction entre le "i" et le "e", terminaisons verbales de la première et de la troisième personne du singulier présent. De surcroît, le *paṭuā* "mouille" légèrement cette voyelle finale, et cela d'autant plus aisément qu'elle est prononcée

après une sifflante (ch). S'agit-il d'un "défaut" ? Est-ce voulu ? On peut se le demander. La rapidité de l'énoncé et le ton traînant - presque pleurnichard - que le *jādu paṭuā* adopte pour son discours accentue encore le phénomène. Notons ici l'importance de l'oral. Ce jeu ne pourrait exister à l'écrit. Enfin, notons "l'économie" de la méthode: un seul mot est prononcé.

- Premier énoncé possible: "*il arrive*". On retrouve les deux possibilités de la phrase précédente:

a) le père, parlant toujours de lui à la 3ème personne, confirme à son fils qu'il est là.

b) un tiers, confirme au fils que son père arrive bien.

- Le deuxième énoncé possible: "*j'arrive*" ouvre encore sur deux énonciateurs possibles du discours:

a) le père, se désignant cette fois à la 1ère personne, confirme qu'il est là.

b) le *paṭuā*, qui parlerait alors pour la première fois en son nom et à la 1ère personne, et manifesterait ainsi ouvertement sa présence.

Il est probable que c'est à ce moment que le *paṭuā* s'avance "à découvert"; ce qui suit montre en effet qu'à partir de ce moment - ou bien dès la phrase suivante - il a été reçu par le fils. La scène va à partir d'ici prendre une toute autre tournure. Jusqu'alors, le *paṭuā*, par une série d'ambiguïtés au niveau de la langue, avait créé puis entretenu le doute. Il va maintenant en quelque sorte lancer la balle dans l'autre camp. Il s'adresse au fils pour la deuxième fois; mais cette fois, c'est un défi: il laisse entendre que s'il y en a un qui crée le doute ici, ce n'est pas celui que l'on croit (à savoir le *paṭuā* ou le père), mais c'est lui, le fils. Autrement dit, le seul responsable dans toute cette histoire, c'est le fils. Et c'est à lui que revient de prendre une décision. Le *paṭuā* dit:

6. "*tu ne le crois pas, eh bien apporte de l'eau jaunie au curcuma et je montrerai*" (*nā visvās karis, haldi jal niyāy dekhābo*)

Si l'on se demande qui prononce la phrase, on pense d'abord au *paṭuā* (qui vient de manifester son identité). Le "je montrerai" qui suit

semble mener à cette conclusion (remarquons toutefois que le *paṭuā* ne dit pas "je *te* montrerai" mais "je montrerai"). Mais ces mots peuvent également être attribués au père. Ils voudraient dire alors: "si tu ne crois que je suis là, je (te) montrerai (sous entendu: que je suis encore là)".

Deux cas se présentent donc. Cas n°1 (celui qui vient d'abord à l'esprit): c'est le *paṭuā* qui parle. Une légère "irrégularité" de langue attire toutefois l'attention: c'est le "*tui*", 2ème personne du sg., réservée aux proches (marquée par les terminaisons *is* de *karis* et *āy* de *niyāy*) qui est utilisé ici, alors que normalement il devrait y avoir le "*tumi*", terme d'adresse normal entre personnes qui ne se connaissent pas (c'est ce qui se passe à la phrase 8 par ex.). Le *paṭuā* parle donc *comme si* il était le père⁴⁹.

Cas n°2: c'est le père qui parle. Dans ce cas, il annonce que, tout en étant mort, il peut cependant encore se montrer. C'est donc bien comme un revenant qu'il se désigne alors (ce qui change par rapport au début du discours, où, par un effet de surprise, le fils a pu avoir l'impression que son père revenait, c'est qu'ici le père se désigne lui-même comme revenant. Il ne s'agit plus d'une "impression").

A ce niveau du discours, deux données nouvelles sont donc introduites par le *paṭuā*: le père se présente explicitement à son fils comme revenant; le *paṭuā* se présente comme pouvant parler au fils comme s'il était le père. L'énoncé comprend un autre élément important: il faut apporter de l'eau jaunie au curcuma⁵⁰; cet acte est présenté comme pouvant seul lever le poids du doute dont le fils vient de se trouver malgré lui chargé (et l'enjeu est grave, car c'est bien d'une

⁴⁹ On pourrait dire que le *tui* exprime le fait que le *paṭuā* est, ou se veut, d'un statut supérieur au Santal à qui il s'adresse. C'est un fait que l'on s'adresse souvent (de manière qui n'est pas sans condescendance) aux Santals de cette manière. On retrouve le *tui* en ce sens dans la phrase 11.

⁵⁰ Cette eau est de l'eau ordinaire dans laquelle on a délayé à froid de la poudre de curcuma. Le *curcuma longa* est l'épice la plus utilisée de la vie quotidienne, aussi bien par les Bengalis que par les Santals, dans la cuisine comme dans le rite.

possibilité de voir son père revenir sous la forme d'un revenant qu'il s'agit alors).

Remarquons que jusqu'ici, le texte du *paṭuā* forme comme un espace sonore impénétrable. Il est seul à parler; son discours n'admet nulle pause ou interruption. Le fait d'apporter l'eau de curcuma - c'est le premier acte de la scène - vient interrompre ce flot. "*L'eau de curcuma fut apportée*" (*haldi jal niye hala*) dit le *paṭuā*. C'est un geste décisif. A partir de là, une brèche est ouverte dans les défenses du fils. De plus en plus vite, de plus en plus de choses seront demandées, et tout se passe comme s'il était impossible de ne pas les apporter. De même, à partir de là, la relation entre la famille et le *paṭuā* ne se pose plus en termes de croyance. L'emploi du prétérit (*niye hala*) vient marquer ce point de non-retour. Il ne s'agit plus de croire ou de ne pas croire si ce que peut dire, faire, ou être le *paṭuā* a un effet sur le défunt. Quelque chose va se passer qui dépasse ce niveau de croyance.

Le *paṭuā* reprend:

7. "*Mets la dans une petite coupe. Non, ça ne va pas. Là-bas se trouvent les grandes assiettes en kânsā (alliage métallique), apporte plutôt une de celles-là (tui ektā chota bāti kare rākh. Nā ei habeni. Okhāne bara kânsār thālā āche, sei ektā kare niye āy).*"

On retrouve ici deux énonciateurs possibles: le père et le *paṭuā*. On aurait d'abord tendance à penser au *paṭuā*. Remarquons pourtant que l'on est toujours à la deuxième personne familière (de l'impératif): le *tui* et que la troisième phrase ("là bas se trouvent les assiettes...") fait fortement penser au père. En effet seul quelqu'un de très proche, et investi d'une certaine autorité dans la maison, oserait se référer à l'emplacement de choses aussi intérieures et particulières que sont les ustensiles en "*kansa*". Les assiettes faites de cet alliage métallique particulier sont celles où mangent les membres de la famille; elles sont généralement entreposées dans la cuisine, où nulle personne extérieure à la maison ne doit pénétrer; elles font normalement partie de cet ensemble d'objets qui est transmis en lignée féminine au moment du mariage. Cette phrase a par ailleurs quelque chose de familier dans le ton, si bien que l'impératif qui y est utilisé prend moins valeur d'ordre que de service (les personnes plus âgées, et plus particulièrement les

parents envers les enfants, ont coutume de demander aux plus jeunes de faire les choses pour eux; les cadets comme les femmes y obtempèrent volontiers; l'obligation de répondre à la demande ainsi posée entre cependant toujours dans le cadre d'une relation entre deux vivants: aîné/cadet).

8. *"Ton père m'a dit: apporte une de ces assiettes en métal. Alors, le "faire voir" aura lieu. (tomār bābā boleche: sei thālā ektā kare niye eso. Sei kare dekhāno habe)*

Ici, pour la première fois, le *paṭuā* se donne sans ambiguïté comme énonciateur de la phrase. Il ne parle plus au nom du père mais en son nom propre ("ton père m'a dit"). On doit remarquer qu'alors, non seulement il abandonne le *tui* et utilise le *tomar*, terme d'adresse qui convient à la personne extérieure qu'il est⁵¹, mais encore il explicite les rapports qu'il entretient entre le père et le fils: il se pose comme interlocuteur du père, émissaire de ce dernier ("ton père m'a dit"), "inter-locuteur" entre le père et le fils. Remarquons également que, alors qu'il s'exprime pour la première fois clairement en son nom, il ne dit plus: "je ferai voir", mais "le faire voir aura lieu". Tournure impersonnelle qui le met hors jeu en quelque sorte; c'est comme s'il s'éclipsait soudain pour laisser le père et le fils en présence l'un de l'autre. Notons qu'il y a encore deux façons d'interpréter ce dernier énoncé ("le faire voir aura lieu"), qui tient au fait que le verbe voir est donné à l'impersonnel. Il peut vouloir dire: 1) A travers moi, le *paṭuā*, toi [le fils] tu verras [l'image de ton père], ce qui équivaut à dire: moi, le *paṭuā*, je montrerai le *pat*. 2) A travers moi - le *paṭuā* -, le père verra (la vue sera donnée au père). Ce qui serait une annonce de la peinture de la pupille sur le *pat*. Mais, détail important, ce "voir" sans sujet reste, notons-le, conditionné au fait d'apporter des objets sur la scène: "après avoir fait ceci (c'est-à-dire avoir apporté), le faire voir aura lieu" dit le *paṭuā*. Il n'est jusqu'alors pas question de "donner". Il s'agit seulement d'apporter.

⁵¹ Cet emploi pourrait également marquer une certaine solennité dans le message.

9. "Et ma poule jaune, elle est là ? (*āmār holde murgi āche ?*)

- Elle est là"

A cette soudaine question - la première depuis le début du texte - que peut répondre le fils! Car on attend une réponse; le fils doit maintenant se déclarer (ce sera ses premiers mots depuis que le *paṭuā* est là). Et que peut-il dire ? Il dit, bien sur, que oui, que la poule est là. Car pourrait-il répondre autre chose à son père (que l'on croit entendre à nouveau)! Comment pourrait-il lui cacher que la poule qui lui appartient, et qu'il connaît si bien, est là ? En même temps, l'on sait clairement désormais que derrière ce "ma poule" se cache le *paṭuā*. Ainsi se trouve affirmé pour la première fois son droit - sans appel - sur les objets qui sont cités.

10. " Ta belle poule jaune, il m'a dit qu'il fallait la donner. Ton père m'a dit: donne une assiette, donne une poule, donne bien (*tor bāla holde murgi dite boleche. tomār bābā boleche: ektā thālā, ektā murgi bhāla kare de*)

Retour au *paṭuā* comme énonciateur incontestable de la phrase, émissaire du père et interlocuteur entre le père et le fils. Deux faits sont à noter ici: 1) le *paṭuā* ne dit plus "ma poule", ni "les assiettes", mais "ta poule". Le fils est pour la première fois désigné comme propriétaire et héritier. 2) Le *paṭuā* ne dit plus "apporte", mais "donne". Cette fois, ce n'est plus une demande, c'est un ordre, et cet ordre est devenu incontournable. Ce n'est plus le service que l'on requiert familièrement d'un fils vivant, c'est quelque chose qui est de l'ordre de la contrainte: le fils doit donner ce que ce son père réclame par l'intermédiaire du *paṭuā* (sous peine de le voir revenir comme revenant).

Arrive alors le deuxième acte, sorte de "transformation" de l'acte antérieur, que d'ailleurs le *paṭuā* rappelle dans sa description: "l'assiette et l'eau de curcuma furent apportées" (*sei kānsār thālā ār ektu halud jal niye hala*).

Le fait d'apporter cette assiette crée un tournant⁵². Aussitôt après en effet le *jādu paṭuā* prononce ses dernières paroles, en exécutant ce geste de la peinture de l'œil qui a tant retenu l'attention des commentateurs. Il "*montre (ou fait ?) un peu de ?* (mot quasi incompréhensible; nous entendons quelque chose comme "*mecameci*)... [*fene ektu michāmichi(?) dekhiye diye balla: ...*]"⁵³ nous dit notre narrateur. Cette phrase est importante. Elle indique que c'est à ce moment-là que le *jādu paṭuā* exhibe l'image et y inscrit le petit point noir de l'œil. Le mot de type onomatopéique qui est prononcé de manière presque incompréhensible (et c'est sûrement volontaire) désigne très vraisemblablement cet acte. Ce mot, nous l'avons plusieurs fois entendu employer dans les campagnes en lieu et place d'un autre terme qui est *tuk-tak*, et que l'on traduit habituellement par "magie". Nous sommes loin de la formulation précise et sophistiquée de *caksudan*.

C'est alors que le *jādu paṭuā* dit: "*Regarde ton père et donne 5 roupies; donne 5 mesures de riz, donne une assiette, et les péchés qu'a commis ton père en seront réduits. Le vieux m'a dit qu'il avait fait de la pomme de terre cette année; il y en a plusieurs kilos cette année. Après avoir cultivé et engrangé, ne doit-il pas manger ? Il a peiné à cultiver [et] il est mort*" (*dekḥ tor bābā ār pānctā tākā de, pānc ser cāl de ār ektā thālā de, ār tor bāper yā pāp chila sab kame yābe... Bura cās kare rekhece, kābeni ? kosto kare cās karla, mare giyece*)

⁵² Les deux objets, l'assiette et la poule, qui interviennent dans le discours du *paṭuā* et qui, il faut le noter, sont toujours représentés sur le *paṭ*, sont deux éléments centraux des rites funéraires santals. La poule fait d'abord partie des choses rassemblées près du cadavre avant sa crémation. Avant que ne soit allumé le bûcher funéraire, elle est empalée sur l'une des branches qui le forment et, comme on recouvre le cadavre du défunt de quelques bûches, le sien est recouvert de bûchettes. La poule est par ailleurs l'objet de traitements particuliers dans chacun des rites funéraires ultérieurs. L'assiette est un autre objet central du rite. Sur ce point, nous noterons seulement que, pour qu'il y ait levée définitive du deuil, il faut que le défunt accepte lors du dernier rite du deuil de prendre un dernier repas dans un tel plat (Archer, 1974: 327-342).

⁵³ La traduction littérale de ce dernier membre de phrase est: "[ayant] apporté, il dit en montrant (ou "en donnant-montrant) un peu de...."

Le dernier pas est fait, le *paṭuā* est arrivé à ses fins. Il dit: "regarde... et donne (*dekh... ār... de*)"; et il n'y a pas d'échappatoire possible à ces deux ordres soudain liés. Le fils va donc regarder, et ce regard porte son consentement. Au moment où va se poser sur l'image ce regard consentant, le *paṭuā* fait ce constat, qu'il n'a jamais clairement fait auparavant: "il est mort".

Le discours du *paṭuā*, tout maladroit qu'il paraisse (il est par endroit presque inarticulé) se développe donc suivant une logique élaborée. Le but est d'interpeller le fils sur la question du deuil de son père, tout en lui offrant les moyens de s'en dégager. Il était important de noter que c'est seulement après ce discours et après que des objets ont été apportés que le *paṭuā* montre le *paṭ* et effectue le "don de l'œil". Seulement à ce moment en effet, ces objets sont ceux du mort/ceux du *paṭuā* (ou de la mort ?), cette image celle du défunt. Seulement à ce moment, le *paṭuā* peut accomplir la mission qu'il réclame pour sienne: poser dans l'œil de ce qui est dorénavant bien le défunt (et non plus seulement une image) le point noir de la pupille et emporter les objets, devenus ceux du mort/ceux du *paṭuā*.

Une grande part de l'art du *paṭuā* consiste dans son habileté à jouer sur les "personnes" du discours, qu'il prend soin d'énoncer dès le début, donnant à chacune une identité précise: le "tu" est spécifié comme étant le fils, le "je" le père, et le "il" le *paṭuā*. La donne ainsi faite, il va s'appliquer à mélanger les cartes. Très vite, l'on va se perdre entre le passé et le présent, l'ici et le là-bas, les présents et les absents, et à la fin du jeu, la donne est complètement modifiée. Le père apparaît comme un "il", et le *paṭuā* comme un "je", avant de se fondre dans l'impersonnel. Si l'on se rapporte aux travaux d'E. Benveniste (1966: 225-236), une dimension particulière apparaît alors: on voit que le père change complètement de statut. Il passe de "personne" à "non-personne". Ce passage de "personne à part entière" à "non personne" ne peut cependant s'effectuer directement. Seul le passage par un je-*paṭuā* transforme le je-père en un "il", et ceci seulement dans la mesure où il y a un "tu" qui écoute. Le *paṭuā* suit le chemin inverse. Il apparaît d'abord comme un "il" (à la phrase 3) puis passe à un "je" (phrase 5), pour enfin disparaître (c'est à l'impersonnel

qu'est mentionné son "donner à voir"). Seul dans cette histoire le statut du fils (le seul vivant concerné) ne varie pas. Du "tu" qu'il était au début du discours, "tu" il reste jusqu'à la fin. On voit aussi que dans le moment où son père apparaît comme revenant, le fils est nommément désigné comme "héritier".

Dans tout ce discours, où, au fond, trois personnages n'en font jamais que deux, l'ambiguïté est soigneusement cultivée, mais il n'est laissé aucune place à la confusion. Le *paṭuā* du moins ne la laisse jamais s'installer. A aucun moment, le fils (ou la famille du défunt) ne plonge dans l'irréel ou la folie. Il n'y a pas non plus phénomène de possession ou d'identification. La famille n'est jamais dupe de ce qui se passe. Mais le *paṭuā* règne en maître sur la situation. Cette maîtrise, il la doit, nous semble-t-il, à son habileté à faire jouer les mécanismes du deuil. Avant même de présenter le *paṭ*, il a bien en effet mis en place les éléments d'une logique de deuil. C'est sous la contrainte de cette logique que le fils s'exécute.

Il reste qu'il est nécessaire que des objets soient manipulés. On pourrait penser qu'à la limite le fils pourrait passer outre à un simple discours sur son père revenant, mais dès lors qu'il a tenu dans ses mains les objets⁵⁴ que les paroles du *paṭuā* vont transformer en choses funéraires, il s'avère impossible de résoudre la situation autrement que par leur abandon. Ces objets sont devenus des dûs. C'est bien quelque chose du deuil qui est mis en place par le *paṭuā*. Quant au fils, il ne peut s'en sortir, sauf à passer par le dictat *paṭuā*.

⁵⁴ On ne peut s'empêcher de penser ici à la façon dont procèdent certains camelots. Pour peu que l'on ait été "harponné" par le discours que toujours ces derniers déploient, on sait combien on peut se retrouver les bras chargés d'objets dont on n'avait nullement souhaité la présence. Il faut alors parfois faire un réel effort sur soi pour s'en débarrasser. Tout au moins en garde-t-on souvent au moins un! Le *jādu paṭuā* utilise quelque chose de cette technique. Notre narrateur remarqua ainsi (cf. plus bas) que si la famille du défunt ne donne pas toujours tout ce que le *paṭuā* réclame, elle donne toujours "au moins quelque chose". N'oublions pas enfin qu'un certain nombre de Bengalis disent que le *jādu paṭuā* est un charlatan. Il est toutefois évident que quelque chose de particulier se joue dans son cas. Il ne s'agit pas en effet de n'importe quels objets, et le but du *paṭuā* est non de les faire désirer mais au contraire de les rendre indésirables.

Nous sommes loin, nous semble-t-il, de la proposition simple selon laquelle le comportement de la famille du défunt serait uniquement motivé par de la crainte. Nous ajouterons qu'il n'est pas impossible qu'à la limite, le *jādu paṭuā* puisse se passer de la présentation de l'image du défunt pour que s'accomplisse, aux yeux des Santals, son travail funèbre. C'est peut-être ce qu'indique la remarque d'un *jādu paṭuā*, rapportée par J. B. Faivre, selon laquelle "il recevrait comme d'habitude" s'il faisait sa tournée sans ses rouleaux (Faivre, 1980: 113). C'est aussi ce que peut vouloir dire le commentaire de notre narrateur *paṭuā* à propos de la dernière phrase du discours tenu par son compagnon "magicien". Après: "Regarde ton père et donne 5 roupies; donne 5 mesures de riz... [Le vieux] a peiné à cultiver [et maintenant] il est mort" le *jādu paṭuā* avait ajouté: "Moi, j'ai un maître (*guru*). Pour ton père, j'effectuerai le travail"⁵⁵. Et notre *paṭuā* de commenter aussitôt: "Les Santals ne comprennent pas ces paroles. Ils n'ont pas de *guru*. Tout ce qu'ils comprennent, c'est qu'une assiette, un pot, sont demandés, et cela sera donné. Ils ne donneront pas tout ce qui est demandé, mais ils donneront toujours quelque chose"⁵⁶. Ce qui semble important aux yeux des Santals est donc le fait que ce qui est réclamé soit donné⁵⁷. Là réside la contrainte essentielle entre le père et le fils tant que le premier n'est pas "entré dans le royaume de Yama". C'est toute l'irritante habileté du *paṭuā* que d'oser jouer de cette situation en dehors du rite qui régle mente cette contrainte. Qui peut jouer du rite en dehors du rite!

Il faut avant de terminer faire un dernier commentaire. Nous avons dit que le *paṭuā* se rend chez les Santals. On peut se demander pourquoi il ne visite pas les foyers hindous (ou musulmans). Nous

⁵⁵ *Amār guru āche. Tomār bābār janye kâj kare debo.*

⁵⁶ Là encore, la forme du verbe utilisé par le *paṭuā* ne permet pas d'établir avec certitude qui demande. La phrase bengalie est: *thālā, bāti, ya* (ou *ye* ?) *cāibe, sei debe...*, mot à mot: "une assiette, un pot, ce qui sera voulu (ou ce qu'il désire), cela il donnera". Qui est ce "il" qui "veut" ? Le *paṭuā* ? Le défunt ? Yama ?

⁵⁷ La présentation de l'image et le placement de l'oeil dans la pupille étant comme un acte de ratification (de l'état de fait établi par le discours *paṭuā*).

ferons à ce sujet une seule remarque: chez les Santals, les morts parlent. Ils s'adressent aux vivants. Les spécialistes de cette société nous apprennent notamment qu'à différents moments des rites funéraires, le défunt s'exprime à travers l'un des deuillements au cours de mises en scène rituelles⁵⁸. "L'acteur qui joue le mort demande de l'eau... On le questionne sur la façon dont il est mort. Il répond à la première personne, par exemple: "Je suis parti de mon propre chef..." (Archer, 1974: 334). Jusqu'au dernier rite du cycle funéraire, il y a de telles mises en scène. A ce moment, le deuillement principal joue le rôle du défunt, tandis que deux autres jouent des personnages divins. Il demande de l'eau, et finalement on le nourrit pour la dernière fois. Le défunt est ainsi "ré-identifié" dit Archer (*idem*, 336)⁵⁹. Il semble par ailleurs admis que pendant tout un temps (nous allons voir lequel), le défunt (dont les cendres ont été déposées aux limites du village dans un pot dont l'orifice n'a pas été complètement bouché afin qu'il puisse "aller et venir" librement) puisse revenir rôder parmi les siens, s'adresser à sa famille ou aux membres de son village, se faire voir d'eux, leur parler. C'est une chose redoutée mais non maligne. La période la plus sensible de ce point de vue semble être celle qui s'étend entre la crémation du corps (qui a lieu le jour du décès) et le rite dit "du retour des cendres" dans la maison du défunt. Ce rite a lieu l'après-midi du 6ème jour (après le décès); il est obligatoirement précédé du rite *tel nāhan* (onction avec l'huile); au terme du *tel nāhan* en effet, le défunt "a perdu l'ennemi qui l'a tué"⁶⁰. Ce serait pendant cette période que, si l'on lit entre les lignes du texte de W. G. Archer (1974: 335), le *paṭuā* se présenterait devant la maison en deuil⁶¹.

⁵⁸ Pour le détail des rites funéraires santals, nous avons consulté Archer, 1974: 327-342, Bouez, 1985: 127-130 et Carrin-Bouez, 1977.

⁵⁹ S. Bouez (1985: 128) parle quant à lui de "possession".

⁶⁰ Les cinq premiers jours après le décès, le défunt est supposé demeurer, aux limites du village, auprès du "meurtrier qui l'a tué".

⁶¹ A l'issue du rite de "retour des cendres", le défunt n'est toutefois "pas encore admis dans le royaume des morts". Il demeure dans la maison en deuil, sous la forme d'une poignée de cendres placées dans un pot neuf, ce que les Santals désignent comme étant les "fleurs de l'os". Il reste là, "en transit", pendant quelques semaines. Le deuil est levé pour le village, mais non pour les parents. Ceux-ci doivent attendre

Rien de semblable ne se passe chez les Hindous. Le cadavre est traité avec la plus grande rapidité, la crémation se fait sans tarder, tout le rite semble s'ingénier à "verrouiller" ce qui pourrait donner lieu à un trop grand rapprochement avec le défunt. Toute manifestation de ce dernier est considérée comme anormale. Entendre parler le mort, faire parler le mort ou encore parler pour lui serait déjà avoir affaire à un *bhūt*, revenant ou un esprit malfaisant.

Nous finirons en nous interrogeant sur ce que représente le *paṭuā*. Nous avons vu qu'il se situe comme un intermédiaire, inter/locuteur entre le père et le fils. On dit aussi que les objets qu'il reçoit - assiette (pour la nourriture), pot (pour l'eau), ombrelle (pour se protéger du soleil)... -, sont destinés à être remis par son intermédiaire au père défunt pour le voyage que ce dernier est censé effectuer vers le royaume des morts. En effet, ces objets constituent bien le nécessaire à un voyage. W. G. Archer remarque par ailleurs que le *jādu paṭuā* "joue le rôle d'un mendiant funéraire (*funerary beggar*)" (*op. cit.* p. 335). Il faut toutefois remarquer que ce statut n'implique pas celui de "magicien", qui caractérise le *jādu paṭuā*. On peut se demander si le *jādu paṭuā* ne serait pas perçu comme Yama lui-même, dieu très présent, nous l'avons vu, dans l'eschatologie santale. La relecture de L. Renou inviterait à cette conclusion. Nous avons montré que le rôle funèbre du *jādu paṭuā* réside dans son habileté à contraindre. Or, nous dit Renou, "les textes interprètent le nom de Yama par le verbe *yam*, "contraindre" (1947, I: 495). Ce funeste personnage qu'est le *paṭuā* ne participe-t-il pas de la nature même de Yama, de ce Yama qui, rappelle encore Renou, a précisément, lui aussi, "de grands pouvoirs magiques". Enfin, tout comme le *jādu paṭuā* se place en dehors de la

deux autres cérémonies: 1) celle où, les "fleurs de l'os" ayant été déposées dans une rivière, le défunt devient *bonga* (ancêtre, esprit); 2) le rite dit *bhandan* (terme que nous traduisons par "attaché, lié"), séparé du précédent par neuf jours minimum, au cours duquel le mort s'exprimera pour la dernière fois dans une mise en scène rituelle par la bouche de l'un des deuillements. Il serait intéressant de préciser à quel moment le *paṭuā* cesse de pouvoir intervenir. Sa venue est-elle liée à l'idée que le défunt réside pendant quelques jours aux limites du village auprès du "meurtrier qui l'a tué" ? Les informations dont nous disposons ne sont pas suffisantes pour éclaircir ces points.

société (il est rejeté des Santals mais il est aussi rejeté par les Hindous), sa pratique se place en dehors des systèmes rituels auxquels elle s'adresse ou dont elle emprunte les outils; et il y a de quoi hésiter sur le statut à accorder à ses paroles. N'est-ce pas aussi cela qui le place dans l'ordre du *jādu*. Il reste que le *jādu paṭuā* a su articuler autour d'un axe commun (la contrainte) des représentations contrastées de la mort: celles, hindoues, où la mort se reconnaît dans une écriture, et celles, santals, où elle se fait entendre directement par la voix des morts eux-mêmes.

R. de Selva
E.P.H.E.

Références bibliographiques

Archer, Mildred

1977 *Indian Popular Paintings in the India Office Library*, London, 196 p., 92 pl.

Archer, W. G.

1974 *The Hill of Flutes. Life, Love and Poetry in Tribal India. A portrait of the Santals*. Londres, G. Allen & Unwin.

Articles *pat*, *patuā* et *paṭkar* dans:

Haughton, Sir Graves

1833 *A dictionary of bengali and sanskrit*, London.

Mitra, Subal Chandra

1971 *Saral bāṅglā abhidān*, Calcutta (1906).

Bāna

Harsacarita, texte sanscrit traduit en anglais par Cowell, 1897.

Benveniste, Émile

1966 *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 345 p.

Bouez, Serge

1985 *Réciprocité et hiérarchie. L'alliance chez les Ho et les Santals de l'Inde*, Paris, Société d'ethnographie.

Carrin-Bouez, Marine

1977 "Les pierres de mémoire. Rites funéraires des Ho du Bihar et de l'Orissa", *Objets et mondes*, XVII, 3.

Chatterjee, Suniti Kumar

1975 *The Origin and Developpement of Bengali Language*, Rupa & C°, Calcutta, 3 vol.

Dutt, Gurusaday

1932 "The Art of Bengal", *The Modern Review*, mai 1932, pp. 519-529.

1932 "The Tigers God in Bengal Art", *The Modern Review*, nov. 1932, pp. 520-529.

1939 *Paṭuā sāṅgit* ("Chants patua"), Calcutta, Calcutta University Press.

Faivre, Jean-Baptiste & Chakraborty, Utpal

1980 "Rouleaux peints des chitrakars ou jadu patuas des Santal Parganas. Etat du Bihar (Inde)", *Objets et Mondes*, 20, 3.

Malamoud, Charles

- 1989 Conférence 1988-1989, Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, tome XCVII, 125-129.
- 1991 Exposé: "Les aspects rituels de la relation frère-sœur dans l'Inde ancienne", Collège de France, 16/01/1991.

Monnier-Williams Sir

- 1899 *Sanskrit English Dictionnary*, New ed., Oxford Clarendon Press/Oxford, Univ. Press (Réimpr. 1964).

Ostör, Akos

- 1980 *The Play of the Gods*, University of Chicago Press, 241 p.

Renou Louis & Filliozat, Jean

- 1947 *L'Inde classique*, tome I, Payot, Paris.

Singha, Siri Guna

- 1957 *La technique de la peinture indienne d'après les textes du Silpa*, PUF (Annales du Musée Guimet) t. LXIII.

Talwar, Kay & Krishna, Kalyan

- 1979 *Indian Pigments Paintings on Cloth*, Ahmedabad (Historic textiles of India at the Calico Museum, v.III).

Toffin, Gérard

- 1990 "Hiérarchie et idéologie du don dans le monde indien", *L'Homme*, 114, XXX, 2, 130-142.

Wilkins, W.

- 1975 *Hindu Mythology*, Rupa & C°, Calcutta (1ère éd. 1882), 499 p.